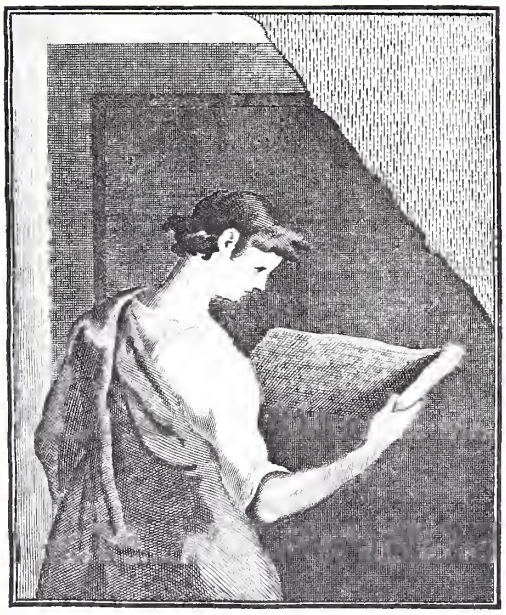
8b
NB
85
F971



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY
In memory of
Herbert L. Hunt

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/ueberstatuenkopi00furt

Ueber

Statuenkopieen im Alterthum

von

Adolf Furtwängler.

Erster Theil.

(Mit 12 Tafeln und mehreren Textbildern.)

Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XX. Bd. III. Abth.

München 1896
Verlag der k. Akademie
in Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Das Fortschreiten unserer Kenntniss von den grossen Bildhauern des Alterthums hängt wesentlich davon ab, dass wir die reichlich erhaltenen Kopieen ihrer Werke richtig zu benützen lernen. Denn die Originale sind uns nun einmal „mit den bekannten wenigen aber herrlichen Ausnahmen“ [1]), deren Vermehrung wir von glücklichen Ausgrabungen und Forschungen in den Sammlungen [2]) doch nur in beschränktem Maasse erhoffen dürfen, auf immer verloren gegangen.

Bei meinen unter dem Titel „Meisterwerke der griechischen Plastik“ 1893 veröffentlichten Untersuchungen bin ich von bestimmten Vorstellungen über die Natur der erhaltenen Statuenkopieen und ihre Benutzbarkeit, über die Zeiten und Kunstschulen, denen sie angehören, und die dadurch bedingte Art ihres Verhältnisses zu den Originalen ausgegangen, die nun aufs neue zu prüfen und im Zusammenhange darzustellen Gegenstand der folgenden Abhandlung sein soll.

Die Notwendigkeit einer solchen zusammenfassenden Behandlung, welche eine künftige Einigung der Fachgenossen über jene wichtigen Fragen

---

1) „Meisterwerke der griech. Plastik“, Vorw. S. IX. Dass Jemand diese Ausnahmen nicht würde kennen und es mir zuschieben wollen, ich hätte die Skulpturen von Parthenon und Maussoleum Dutzendwerke gescholten (R. Kekulé von Stradonitz, Götting. gel. Anz. 1895, S. 640), hatte ich freilich nicht erwartet.

2) Auf letztere Weise ist unser Vorrath an Originalen ersten Ranges noch jüngst vermehrt worden durch den Aberdeen'schen Kopf (Masterpieces of gr. sculpt. pl. 18), den Kopf Humphry Ward (Journ. of hell. stud. 1894 pl. 5 p. 198 ff.) und vor allem den herrlichen praxitelischen Aphroditekopf des Lord Leaconfield (Meisterwerke Taf. 31, S. 640 ff.); über die eminenten Vorzüge dieses auch vor den besten Kopieen praxitelischer Köpte, die daneben nur wie leere „tote Schablonen“ erscheinen, s. die Ausführungen „Meisterwerke“ S. 641. Kekulé von Stradonitz möchte in einer Anzeige meines Buches seinen Lesern freilich glauben machen, der Verf. sei unempfänglich für die Vorzüge originaler Arbeit (Gött. gel. Anz. 1895, 641 u. 642). Griechisch-römische Kopistenarbeiten wie den Berliner Anakreon habe ich allerdings nie ins 5. Jahrh. gesetzt (vgl. darüber unten). — Endlich ist ein überlebensgrosser Bronzekopf des Apollon, im Besitz des Herzogs von Devonshire, zu nennen (vgl. unten); er ist ein vortreffliches Originalwerk aus der Zeit um 460 v. Chr. und vermehrt die kleine Zahl originaler Grossbronzen, die wir besitzen.

vorzubereiten geeignet wäre, ist mir durch vielfache Missverständnisse besonders nahe gelegt worden, welchen jene meine Untersuchungen begegnet sind. Ist man doch so weit gegangen unser ganzes Arbeiten mit den Kopieen discreditieren zu wollen. Die kunstgeschichtliche Wissenschaft wird freilich ruhig, und unbekümmert um die Klagen der Zurückbleibenden, auf der betretenen Bahn fortschreiten und sich, wie so manche erfreuliche neuere Arbeit lehrt[1]), immer mehr der Fülle von Erkenntniss zu bemeistern suchen, die in der noch erhaltenen Menge antiker statuarischer Kopieen beschlossen ist.[2]) Gleichwol wird es gut sein, einmal die Grundbegriffe von jenen Kopieen ausführlicher zu erörtern. Es lässt sich doch gar manches noch feststellen, und so schlimm steht es glücklicherweise nicht mit unserer Kenntniss, dass es etwa erlaubt wäre, nach Belieben aus der Menge der gewöhnlichen italischen Kopieen eine, die sich durch nichts von unzähligen anderen unterscheidet, herauszugreifen und für ein Werk des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu erklären, wie das noch unlängst bei einem für Berlin erworbenen Exemplar des in verschiedenen Kopieen erhaltenen Anakreonkopfes geschehen ist[3]) und zwar eben von der Seite, die geglaubt hat, gegen meine ganze Arbeit „Widerspruch erheben“ zu müssen.[4])

Die erste Frage, die wir uns stellen, wird die sein, in welcher Zeit beginnt das Kopieren statuarischer Werke, jene Thätigkeit, der wir die Menge der erhaltenen Skulpturen verdanken?

---

1) Vgl. Berl. Philol. Wochenschrift 1896, 242.

2) Die früher herrschende Anschauung, wonach uns überhaupt kaum Kopieen, sondern vielmehr freie Schöpfungen, denen nur gewisse Typen zu Grunde lägen, erhalten wären, darf (obwol sie noch neuerdings von Reisch, Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, S. 156 festgehalten worden ist) als beseitigt gelten; denn jedes genauere Eindringen in unseren Marmorstatuenvorrat römischer Zeit hat das Gegenteil gelehrt. Zutreffend ist sie freilich für die griechische Kunst vor dem 1. Jahrh. v. Chr., doch nicht mehr für die Zeit von da an, der wir die Masse unserer Statuen verdanken; zutreffend ist sie auch noch in der römischen Zeit für die Bronzestatuetten, aber nicht für die Marmorstatuen; zwar giebt es auch dann noch unter diesen freiere Nachschöpfungen, allein die Kopieen überwiegen doch bedeutend. Des Genaueren soll dies die folgende Abhandlung zeigen.

3) R. Kekulé im Jahrb. d. arch. Inst. 1893, S. 123; Taf. 3. Vgl. ausführlicher dagegen Meisterwerke S. 92, Anm. 3; Kekulé von Stradonitz erklärt mit derselben Willkür auch zwei von ihm für Berlin erworbene sog. neuattische Reliefs mit Tänzerinnen für ächte archaische attische Originale (vgl. Arch. Anzeiger 1893, S. 76; dagegen Meisterw. S. 202).

4) Gött. gel. Anz. 1895, 625.

I.

Wir müssen diese Frage zunächst noch etwas genauer bestimmen. Es handelt sich uns um diejenige Thätigkeit antiker Kunst, welche relativ ältere plastische Werke aus dem Grunde nachbildete, weil sie berühmt waren oder überhaupt einer älteren, als klassisch angesehenen Kunstperiode angehörten. Es handelt sich also um Werke wie die eben genannten Anakreon-Kopieen, von denen offenbar deshalb mehrere gleichartige Exemplare vorhanden sind, weil zur Zeit ihrer Anfertigung das zu Grunde liegende Original ein anerkanntes berühmtes Werk war.

Es liegt schon in dem Begriffe dieser Art von künstlerischer Thätigkeit, dass sie erst einer Zeit angehören kann, die in einer gewissen Entfernung von den grossen Epochen der produktiven Kunst steht, zu denen sie im Bewusstsein eigener Ohnmacht bewundernd aufsieht.

Zur genaueren Bestimmung dieser Zeit hilft schon der Umstand, dass unter der Menge der erhaltenen Kopieen sich wenn auch in geringerer Anzahl, auch solche finden, die Werke nachbilden, deren Entstehung wir nicht vor das 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. setzen können.[1]) Da diese Kopieen denen nach älteren Originalen völlig gleichartig sind, so kann jene grosse Kopistenthätigkeit nicht vor das 1. Jahrh. vor Chr. gesetzt werden.

Diese Ansetzung wird uns noch weiter bestätigt, wenn wir diejenigen jenem Kopieren verwandten Erscheinungen genauer betrachten, welche den dem 1. Jahrhundert v. Chr. vorangehenden Zeiten angehören.

1. Ein Fall, der natürlich zu allen Zeiten vorkam, war, dass ein Werk von dem Meister selbst oder von seinen Schülern wiederholt wurde. Unter den uns erhaltenen „Originalen“ mögen manche nur Wiederholungen dieser Art sein, ohne dass wir dies nachweisen können. Ein Beispiel einer guten Werkstattreplik ist uns wie ich glaube in einem Aphroditetorso zu Athen erhalten (Wiederholung des Originals der „Venus von Arles“, s. Masterpieces of gr. sc. p. 319, 1).

2. Hervorragende Werke eines Meisters wurden ferner natürlich allezeit von den Schülern desselben als Vorbild für ihre eigenen Arbeiten

1) z. B. die Musen des Philiskos, über die vgl. Amelung, Basis des Praxiteles S. 79 ff.

benutzt. Indem manche Meister kanonische Figuren aufstellten, forderten sie dazu sogar auf. Auch von solchen Werken giebt es Beispiele unter den uns erhaltenen Originalen. So besitzen wir in der trefflichen Bronzestatuette eines Pan in Paris ein Original aus Polyklet's Schule, das sich an dessen Kanon anschliesst (Meisterw. S. 422 f.). Auch die Diadumenos-Bronze Janzé ist eine freie Wiederholung der Statue Polyklets aus dem Kreise seiner Schüler und Nachfolger (M.W. S. 438). In einer trefflichen Marmorstatuette aus Corneto in Berlin (No. 586; abg. Masterpieces p. 71, Fig. 24) ist uns ohne Zweifel eine Arbeit aus dem Schülerkreise des Phidias und zwar aus der Zeit des Parthenonfrieses erhalten; es ist die Wiederholung einer grossen Tempelstatue der Aphrodite, sehr wahrscheinlich der Urania des Phidias zu Athen. Ein anderer etwas späterer Nachklang der hier zu Grunde liegenden Schöpfung ist in dem bei Kekulé, weibl. Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebel 1894 publizierten Torso zu Berlin erhalten. Der Gewandstil ist hier ein etwas jüngerer (der Chiton ist ganz durchsichtig). Es ist zwar auch noch eine Arbeit aus dem jüngeren Schülerkreise des Phidias, doch nicht nur durch die schlechte Erhaltung, sondern auch durch die geringeren künstlerischen Qualitäten hinter jener Statuette zurückstehend; sehr ungünstig sticht der einförmige Wurf des Mantels von jener älteren, Phidias viel näher stehenden Composition ab.[1]) — Die in Eleusis gefundenen kleinen Nachbildungen einer Gruppe des Westgiebels des Parthenon und einer Gruppe vom Friese des Erechtheion (s. M.W. 238, 5) stammen ihrer Arbeit nach noch aus dem Ende des 5. Jahrh. und zwar wahrscheinlich aus der Schule des Phidias, in welcher gewiss Modelle oder Abgüsse der Parthenongiebelfiguren bewahrt wurden; denn auf solche muss jene Nachbildung zurückgehen (s. Philios in *Ἐφημ. ἀρχ.* 1890, S. 220, 2). — Ferner lassen auch die erhaltenen Kopieen dasselbe Verhältniss zwischen Arbeiten des Meisters und der Schüler erkennen. Unter den Kopieen nach Werken des polykletischen Kreises giebt es besonders viele Beispiele (vgl. M.W. passim);

1) Kekulé von Stradonitz überschätzt den von ihm publizierten Torso ganz ausserordentlich; jene Berliner Statuette dagegen — die schon von Gerhard erworben worden war — erwähnt er nicht, obwol sie der zu Grunde liegenden phidiasischen Erfindung so viel näher steht. Die Statuette ist jetzt, nachdem sie auf meine Anregung geformt wurde, im Gipsabguss zu haben.

aber auch sonst fehlen sie nicht; so giebt die Münchner Aphrodite wol eine von einem Schüler vorgenommene Umbildung der Knidierin des Praxiteles wieder (s. M.W. 551 f.).[1])

3. Einzelne hervorragende Werke wurden aber auch ausserhalb des Schülerkreises des Meisters von anderen zeitgenössischen Künstlern benutzt und mehr oder weniger frei nachgebildet. Es ist bekannt, dass das Alterthum einen Schutz des geistigen Eigenthums, wie ihn die Neuzeit fordert, nicht kannte. Aus erhaltenen Kopieen erkennen wir, dass das prachtvolle Original des Cassler Apollon von einem Zeitgenossen kopiert und nur mit einem anderen Kopftypus ausgestattet wurde (Statue des kapitolinischen Museums, s. M.W. 77 f. 381); oder dass das wahrscheinlich von einem attischen Künstler erfundene Motiv des mit hoch erhobener Rechten Oel eingiessenden Athleten von mehreren Künstlern, darunter auch von Polyklet oder einem seiner Schüler benutzt wurde (s. M.W. 466 f.). Eine in Eleusis gefundene Knabenstatue ist die freie Wiederholung einer polykletischen Siegerstatue; sie ist eine attische Arbeit des 4. Jahrhunderts und enstammt wahrscheinlich dem Kreise des Praxiteles, und zwar der Zeit, wo dieser sich an Polyklet begeisterte (s. Masterpieces p. 255, Anm. 1 u. 2). Von den späteren eigentlichen Kopieen ist sie durchaus verschieden, auch äusserlich, indem der dicke Stamm am linken Beine und die Stütze für den linken Arm fehlten; auch die Maasse sind andere.

4. Endlich wurden epochemachende Werke auch schon sehr bald nach ihrer Entstehung von der kleineren Kunst nachgebildet. Die Verfertiger von Votiven oder zierenden Metallreliefs, von Münzstempeln, von geschnittenen Steinen und selbst die Vasenmaler haben berühmte plastische Werke benutzt und mehr oder weniger frei nachgebildet. Dasjenige antike Werk, das wol den mächtigsten Einfluss dieser Art ausgeübt hat, ist die Athena Parthenos des Phidias. Sie hat einen überaus vielfachen Nach-

1) Hier würden auch die Hope'sche und die Farnese'sche Athena zu nennen sein, wenn ich (M.W. S. 106 ff.) Recht gehabt hätte, in diesen zwei verschiedene Originale, eines von dem Meister (Phidias) und eines von dem Schüler (Alkamenes) zu vermuten. Allein ich glaube jetzt (im späteren Verlaufe der Abhandlung) zeigen zu können, dass die Differenzen beider Statuen doch nur von den verschiedenen Kopisten herrühren. Die Hope'sche Kopie ist als die treuere anzusehen. Der Dresdener Abguss (M.W. S. 107, Fig. 17) stammt allem Anschein nach doch nur von der Hope'schen Statue und ist nicht, wie ich glaubte, eine verschollene Replik desselben.

klang in Werken aller Art gefunden.[1]) Ihr Kopf ward schon früh auf Goldreliefs in Südrussland frei nachgebildet[2]); er hat zahlreichen Münzstempelschneidern vorgeschwebt, die früh auch die ganze Figur benutzt haben.[3]) Ferner sind die Nemesis des Agorakritos, der Asklepios des Thrasymedes, die Statue des Zeus Ithomatas auf Münzen des 4. Jahrh. nachgebildet.[4]) Bei den Votivreliefs ist der Anschluss an ein berühmtes Kultbild besonders natürlich. In manchen Kulten waren kleine freie Reproduktionen des Hauptbildes das herkömmlichste Weihgeschenk; so in Athen im Kulte der Göttermutter.

Die hier erwähnten Denkmäler benutzen zwar alle ein Fremdes, wollen damit zumeist aber ein Eigenes geben; in den selteneren Fällen, wo sie nur das Fremde wiedergeben wollen, thun sie es in freier Weise. Auch ist dieses Fremde, das sie nachbilden, ihnen immer ein zeitlich nahes; es ist noch nicht das Ferne, das klassisch Gewordene. Eigentliche Kopieen sind also unter all diesen Denkmälern nicht zu finden.

Kein einziges zeitlich sicher bestimmbares Denkmal berechtigt uns, wirkliche Kopieen, deren Zeit fraglich erscheint, etwa dem 5. oder 4. Jahrh. vor Chr. zuzuschreiben. So sind z. B. auch die in Eleusis gefundenen zwei Kopieen des herrlichen praxitelischen Eubuleus-Kopfes späterer Zeit zuzuschreiben; sie zeigen im Verhältniss zum Originale ganz die geistlos öde Hand des Nachahmers und sind wirkliche Kopieen, nicht etwa Schulrepliken (vgl. Masterpieces p. 334 mit Anm. 1); sie gehörten jedoch ohne Zweifel zu Weihgeschenken; sie reproduzierten das Kultbild des Ortes, weil es ein berühmtes Werk des Praxiteles war. Einen ganz gleichartigen Fall stellen die verschiedenen Kopieen des Charitenreliefs des Sokrates

---

1) Vgl. die Nachweise, die ich in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 699 gegeben habe.

2) Vgl. a. a. O. und M.W. 21 Anm., wo bemerkt ist, dass die bekannten Medaillons keineswegs zu den genauen Kopieen gezählt werden dürfen.

3) S. in Roscher's Lexikon I, 699, Z. 35 ff. — Eine griechische Gemme des 4. Jahrh. im britischen Museum (Skarabäoid) schliesst sich ebenfalls eng an die Parthenos an; auf der R. statt der Nike ein Akrostolion. Die attische Vase, Arch. Anzeiger 1892, S. 102, No. 10 giebt ein sehr frühes Beispiel der Benutzung der Parthenos durch einen Vasenmaler. — Die Athena der schönen Parisurteils-Hydria Overbeck. Gallerie Taf. 11, 1, die der Epoche um 430 angehört, scheint von der im Torso Medici erhaltenen Athena (über die unten) abhängig. — Eine Gruppe des Parthenonfrieses auf einer attischen Vase aus der Zeit der Entstehung desselben: Berlin No. 2357.

4) Nemesis: P. Gardner, Types of gr. coins pl. 10, 27. Asklepios: Imhoof-Blumer and Gardner, num. comment. on Pausan. pl. L, III. Zeus: ebenda pl. P, IV. V.

dar.[1]) Diese Kopieen müssen alle späterer Zeit angehören[2]); sie geben das (verlorene) Originalrelief wieder, das durch den aufgeschriebenen Namen des Künstlers oder des Weihenden Sokrates berühmt geworden war, weil man diesen Sokrates mit dem berühmten Philosophen identificierte, was schon für die Alexander-Epoche bezeugt ist.[3]) Mehrere dieser Kopieen wurden als Weihgeschenke für dasselbe Heiligthum, wo das Original stand, gearbeitet (also wie im Falle der Eubuleusköpfe), andere, die in Italien zu Tage kamen, wahrscheinlich für römische Besteller.[4]) Sie stimmen, wie dies bei Kopieen die Regel ist, in den Hauptmaassen alle überein und weichen nur in untergeordneten Dingen von einander ab.

5. Eine besondere Klasse von Nachbildungen älterer Werke, die erwähnt werden muss, da sie in der hier behandelten Zeit, im 5.—4. Jahrh., schon vorkommt, ist die archaistische. Sie ist für die Art des Benutzens älterer Vorbilder in der Epoche der produktiven griechischen Kunst besonders wichtig; denn die starken Abweichungen der archaistischen Werke von den ächt archaischen kommen eben daher, dass man in der Periode ihrer Entstehung den Stil älterer zurückliegender Zeiten gar nicht reproduzieren konnte, ohne ihm eine kräftige Beimischung des eigenen Stiles zu geben. Es war ein grosser Irrthum der früheren Archäologie, wenn sie die archaistischen Werke zumeist in der augusteischen oder gar der hadrianischen Zeit entstanden dachte.[5]) Dies sind die Epochen des Kopierens, wo — wir werden später des Näheren darauf eingehen — Werke der verschiedensten vergangenen Stilarten genau nachgebildet, aber durchaus nicht mehr in jener selbständigen und neuen Weise umgestaltet wurden, wie die archaistischen Werke sie den archaischen gegenüber zeigen. Der grössere Teil namentlich der in Italien gefundenen archaistischen Skulpturen besteht nur aus Kopieen nach archaistischen

1) Athen. Mittheil. III, 1878, S. 181 ff. Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 881.

2) Mit Unrecht glaubte ich sie früher (Ath. Mitth. 1878, 185) alle in das 5. Jahrh. setzen zu müssen; ich hatte mir nicht klargemacht, dass sie einfach Kopieen eines Originales sind, anderen Kopieen berühmter älterer Werke völlig gleichartig. Dass sie späterer Zeit angehören, zeigt schon die Technik, indem zuweilen Raspelstriche stehen gelassen sind.

3) Duris von Samos bei Diog. Laert. 2, 19 und vgl. die in Roscher's Lexikon a. a. O. von mir genannten Münzen.

4) Drei sind an der Akropolis gefunden, zwei stammen aus Italien.

5) Vgl. dagegen Hauser, Die neuattischen Reliefs S. 158.

Originalen, deren bedeutendste und älteste der Zeit gegen Ende des 5. und um den Anfang des 4. Jahrh.' angehört zu haben scheinen. Höher hinauf reichen sie nicht; denn diese Kunst ist keineswegs, wie man auch gemeint hat, eine direkte Fortsetzung der archaischen [1]), sondern sie knüpft nur an den zierlich entwickelten archaischen Stil künstlich an, einige Eigenthümlichkeiten desselben, wie die schwalbenschwanzförmigen Faltenenden, stark übertreibend und überall Elemente des ganz freien Stiles einmischend.

Zu den ältesten erhaltenen Denkmälern des archaistischen Stiles gehört eine fragmentierte Zeichnung auf Elfenbein aus dem Kul Oba bei Kertsch [2]), dessen Funde zum grossen Teil dem 5. und zum Teil dem Anfang des 4. Jahrh. angehören [3]); die übrigen Elfenbeinzeichnungen, zu denen jenes Stück gehört, zeigen zweifellos den attischen Stil der Epoche des peloponnesischen Krieges. In diese Zeit sind aber auch dem Stile nach zu setzen der Viergötteraltar der Akropolis, die Brunnenmündung von Korinth und das ihr so verwandte Relief zu Odessa. [4]) Zahlreiche Kopieen von Figuren aus Arbeiten dieser Art kommen auf den sog. neuattischen Reliefs der augusteischen Epoche vor. [5]) Den schöpferischen Künstler aber, der hinter diesen Werken stehen muss, habe ich in Kallimachos vermutet (M.W. 201 ff.), wobei ich mich zunächst darauf stützte, dass ein Relief, das sich als Nachbildung eines seiner Werke mit Künstlerinschrift giebt, die Kopie eines archaistischen (durchaus aber nicht archaischen [6])) Reliefs ist, sowie darauf, dass die bei den früher archaistischen Werken nicht seltene Verbindung der archaistischen Formen mit Akanthos-Ornamentik und an das Erechtheion erinnernden ornamentalen Details vortrefflich zur Ueberlieferung von Kallimachos als dem Schöpfer des

1) Vgl. auch dagegen Hauser a. a. O. 159. Ueber desselben Datierung des Auftretens des archaistischen Stiles nach den panathenäischen Amphoren vgl. M.W. 204, 1. — Sal. Reinach, Mon. et mém. Piot II, 62 ff. datiert archaistische Werke zu hoch.

2) Antiqu. du Bosph. Cimm. pl. 80, 16; vgl. Sal. Reinach in Monum. et mémoires Piot II p. 62 ff. Berl. Philol. Wochenschrift 1896, S. 725.

3) Vgl. Goldfund von Vettersfelde S. 17.

4) Vgl. M.W. 204 f. Mon. et mém. Piot. II pl. 7 und dazu Berl. Philol. Wochenschr. 1896, S. 725.

5) Hauser, neuatt. Reliefs S. 158 ff., der das Verdienst hat auch diese archaistischen Figuren als Kopieen erkannt zu haben.

6) Wie Brunn, Künstler I, 255 irrtümlich annahm; schon der jugendliche menschenbeinige Pan ist ein der archaischen Kunst völlig fremder und zuerst in der polykletischen Schule aufkommender Typus.

korinthischen Capitells und der Lampe im Erechtheion passt, und endlich dass die von ihm gerühmte Feinheit und Anmut, wegen deren er mit Kalamis zusammengestellt ward, bei Werken jener Art sich besonders gut erklärte. Auch fügte sich die Gestalt des Kallimachos, wie ich sie zu rekonstruieren versuchte, vorzüglich in den Rahmen der Zeit und ihrer Tendenzen in Athen. Sie hat mir bei weiterer Prüfung seitdem nur an Festigkeit und Bestimmtheit gewonnen. Ein Rezensent freilich hat sich inzwischen gegen sie gewendet; doch da man bei diesem vergeblich die Spur eines eigenen Gedankens sucht, indem er nur das Altbekannte zusammenstellt, das Andere früher über den Künstler vermuthet haben, so ist es überflüssig darauf zu erwidern.[1]) Nur das sei hier wiederholt, dass die Zeit des Kallimachos durch die ihm zugeschriebene Erfindung des korinthischen Capitells und durch die Lampe im Erechtheion unverrückbar festgelegt wird.[2]) Das Aufkommen des korinthischen Capitells kann durch die uns in langer Reihe erhaltenen datierbaren Stelenkrönungen und Firstziegel bestimmt werden.[3]) Der Tempel von Phigalia (mit der einen korinthischen Innensäule) gehört nicht vor die Zeit des peloponnesischen Krieges, wie die Stirnziegel mit Akanthos und der Stil der Reliefs beweisen.[4])

---

1) Kekulé von Stradonitz, Gött. gel. Anz. 1895, 627 ff. Seine Kritik schliesst mit dem geschmackvollen Gleichniss, mein Kallimachos sei „ein Topf, in den man hineinwerfen kann, was einem Vergnügen macht“ (S. 636). Der Rezensent mag ruhig in seine Töpfe werfen, was ihm „Vergnügen macht“; seine meinem Kallimachos zugedachten Gaben muss ich höflichst ablehnen. Eine Kritik, die nur darin besteht, dass sie sich darüber lustig macht, dass das zu Kritisierende von dem bis dahin Geltenden abweicht, verzichtet auf den Anspruch beachtet zu werden. Uebrigens wäre auch jede Auseinandersetzung unfruchtbar mit Jemand, der, wie der Rezensent es thut, es z. B. für „sehr wol denkbar“ hält (S. 635), dass der von mir mit Kallimachos in Beziehung gebrachte Fries des Niketempels dem Kalamis und der Epoche des Kimon angehöre; denn derselbe kann mit dem gleichen Rechte ja Alles durcheinanderwerfen und etwa morgen den Hermes des Praxiteles in Olympia dem alten Praxiteles des 5. Jahrh. zuweisen u. s. f. Alle die fast unzähligen Thatsachen, an denen wir die Stilentwicklung im 5. Jahrh., namentlich die des Gewandes Schritt für Schritt verfolgen können, lehren doch Jeden, der nicht eben nur mit dilettantischer Willkür spielen will, dass der Nikefries nicht aus kimonischer Epoche und nicht ein Werk von „alterthümlicher Zierlichkeit“ ist.

2) Vgl. auch Berl. Philol. Wochenschr. 1895, 1312.

3) Sammlung Sabouroff, Bd. I., Skulpturen, Einleit. S. 9. M.W. S. 201, 1. — Olek in Festschr. f. L. Friedländer S. 337 ff. hat mich missverstanden: Kallimachos ist nur der Schöpfer des korinthischen Capitells, nicht der Akanthosornamentik überhaupt.

4) M.W. S. 201, 1; die wahrscheinlichste Entstehungszeit ist die des Nikias-Friedens. — Die Säule unter der rechten Hand der Parthenos hat mit dem korinthischen Akanthoscapitell des Kallimachos nicht das geringste zu thun.

Die prachtvolle goldene Lampe des Erechtheions mit dem ehernen Palmbaum als Rauchfang kann unmöglich aus der Zeit vor dem Burgbrande um 480 stammen; in der Zwischenzeit zwischen 480 und dem Beginn des Erechtheionbaues hätte sie nur für die provisorisch restaurierte Athena-Cella des alten Tempels gemacht sein können; indess hat es doch nicht die Spur von Wahrscheinlichkeit, dass man eine so kostbare und mit der Architektur in Verbindung stehende Anlage für einen provisorischen alten Raum gemacht haben sollte, während sie bei dem prachtvollen Neubau, dem Erechtheion, in dessen Dachkonstruktion sie eingriff, so verständlich ist.[1]) Sollte hier aber noch die Möglichkeit des Zweifelns vorliegen, so wird diese durch jene Nachricht über den Künstler Kallimachos als Erfinder des korinthischen Capitells beseitigt.

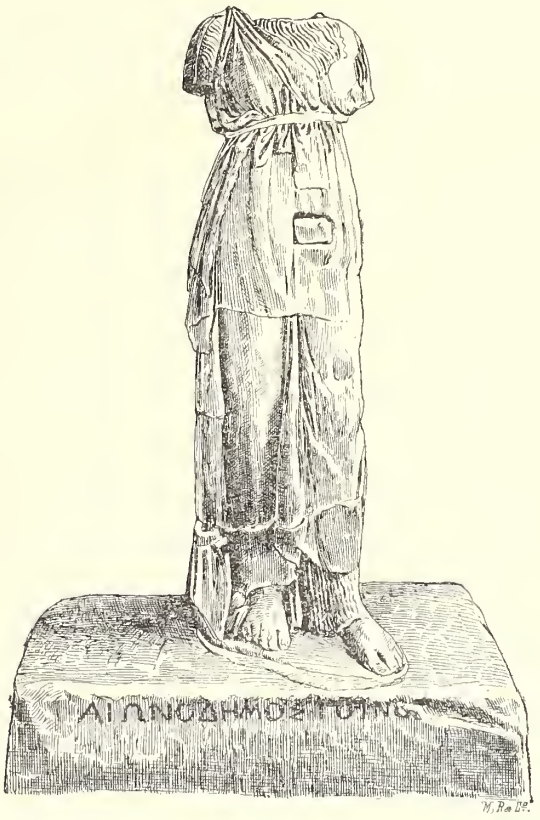
Der archaistische Stil war anfangs durchaus ein religiöser; die älteren archaistischen Denkmäler, die wir aus Originalen oder Kopieen kennen, lassen fast alle die religiöse Bestimmung als zum Kulte gehörig noch erkennen. Es war der Stil der Frommen, die ihr Ideal in der alten Zeit sahen. Diese Richtung war gerade in dem Athen des peloponnesischen Krieges und zwar der Zeit des Nikias lebendig.[2]) Sie hat aber auch im 4. Jahrh. und auch ausserhalb Athens gewirkt. Ein recht charakteristisches Beispiel ist der Fries vom alten Tempel zu Samothrake, der den berühmten Kultustanz der Mädchen als alterthümlich frommen Brauch in archaistischem Stile darstellt und mit Recht noch in das Ende des 5. oder wenigstens den Anfang des 4. Jahrh.' gesetzt wird[3]); die Sima hat Verwandtschaft mit der des Heraions bei Argos. In diese Epoche gehören gewiss auch mehrere in attischen Heiligthümern gefundene verstümmelte weibliche Figuren archaistischen Stiles, die Kultgeräthe gehalten zu haben scheinen. Das interessanteste Stück dieser Art ist eines aus Eleusis (umstehend abgebildet), das mit der Basis erhalten ist, welche

1) Die These von Dörpfeld und J. Harrison, dass Pausan. 26, 6 und Strabo 9 p. 336 gar nicht das Erechtheion, sondern der angeblich noch existierende alte Tempel gemeint sei, der auch noch in der Spätzeit die Polias und die Lampe enthalten habe, kann als ganz unhaltbar hierbei unberücksichtigt bleiben. Vgl. Berl. Philol. Wochenschr. 1895, 1312.

2) Nicht erst die praxitelischen Götterbilder, wie Hauser, Neuatt. Reliefs S. 174 annahm, schon die phidiasischen waren jenen Frommen zu menschlich natürlich und frei.

3) Neue Untersuch. auf Samothrake II, S. 62 f., Taf. 9. Vgl. Rubensohn, Mysterienheiligthümer S. 133. Hauser, Neuatt. Reliefs S. 175.

die Inschrift trägt .... AIΩNOΔHMOΣTOINΘEOIN *Ἀθην]αίων ὁ δῆμος τοῖν θεοῖν* in schönen monumentalen Buchstaben des 4. Jahrh.[1]) Das Weihgeschenk stellt ein Mädchen in archaischem Motive dar, das vor sich etwas hielt, das mittelst eines grossen Marmorzapfens am Unterleib befestigt war, etwa ein Weihwasserbecken, gewiss ein Kultgerät. Obwol das archaische Schema im Ganzen festgehalten ist, hat der Künstler doch in der Anlage des Gewandes, seiner Gürtung und dem Ueberfall, sowie der Bildung der Falten, besonders der um den Gürtel und die Brust ganz im Stile des 4. Jahrh. sich bewegt; die Mischung hat etwas entschieden Reizvolles. — Im Centralmuseum zu Athen befindet sich ein Jünglingskopf mit archaischen Buckellöckchen, doch einem Gesichte von freiem Stile in der Art der phidiasischen Schule; also wol ein Werk aus kallimacheischer Richtung. Kopieen verwandter Köpfe sind mehrfach in Italien gefunden worden.[2]) Kopieen archaistischer Statuen sind selten, da die späteren Kopisten lieber wirklich archaische Werke nachbildeten. Die Villa Albani besitzt (als No. 983) eine gute Kopie einer interessanten archaistischen Statue, deren Erfindung demselben Kunstkreis angehören muss wie das korinthische Puteal und seine Verwandten; sie stellt den bärtigen Dionysos dar.[3])



1) Nicht im CIA. — Im Museum zu Eleusis befindlich; Photographie verdanke ich Sam Wide.

2) z. B. der schöne 1873 zu Pompeji gefundene Kopf (Sommer Phot. 1532). Ein anderer in der Glyptothek von Ny Carlsberg No. 1076.

3) Der Kopf ist ungebrochen erhalten.

Ein relativ frühes archaistisches Originalrelief zeigt eine Basis aus dem Hieron bei Epidauros, die noch ins 4. Jahrh. gehört (Defrasse-Lechat, Epidaure p. 87; *Ἐφημ. ἀρχ.* 1895, Taf. 8). Gleich nach Alexander erscheinen archaistische Götterbilder bekanntlich sogar als Münztypen.

In der hellenistischen Epoche trat jedoch der religiöse Charakter des Archaistischen zurück; man verwendete es nun auch blos des künstlerischen Reizes willen. Dies ist der Fall bei einigen feinen kleinasiatischen Terrakotten [1]) und bei der reizenden kleinen Tänzerin aus Pergamon im Berliner Museum. [2])

6. Die hellenistische Zeit bringt uns aber auch zuerst das, wonach wir bisher vergebens suchten, wirkliche Kopieen von älteren Kunstwerken, die lediglich hervorgingen aus der Bewunderung für eine zurückliegende nun als klassisch angesehene Kunstepoche. Die pergamenischen Könige haben zuerst in diesem Sinne ältere Kunstwerke gesammelt. [3]) Natürlich musste man mit Kopieen vorlieb nehmen, wenn Originale nicht zu beschaffen waren. Attalos II schickte sogar Maler nach Delphi, um dort Bilder kopieren zu lassen. [4]) Unter den auf der Akropolis von Pergamon gefundenen und mit Wahrscheinlichkeit der vorrömischen Epoche zuzuschreibenden Marmorstatuen befinden sich nun auch einige Kopieen älterer Werke; doch sind diese noch relativ recht wenig zahlreich; man kannte das in römischer Zeit herrschende Ausschmücken aller Räume mit einer Menge von Kopieen offenbar noch nicht, und die Mehrzahl der Statuen entsprang noch dem eigenen Kunststile. Als recht freie Kopieen sind zu nennen eine Statue des Ammon (jetzt in Constantinopel), eine kleine Ledastatue (von der genauere grosse römische Kopieen existieren) und ein Jünglingskopf nach einem Werke des 4. Jahrh., etwa dem Stile des Skopas verwandt; vor allem aber die kolossale Kopie der Athena Parthenos, die, wie man vermuthet, unter Eumenes II in der Bibliothek aufgestellt wurde. Sie giebt das Original recht ungenau wieder; die ganze Faltengebung ist stark modernisiert; ein Vergleich mit der treuen,

1) z. B. die hübsche Aphrodite mit Eros in Berlin, Antiquarium, Terrak. No. 7676, die ich in Roscher's Lexikon I, 1368, 37, erwähnt habe.

2) Eine verwandte Figur im Louvre im Saal der kleinen Marmore.

3) Vgl. Fränkel in Inschriften von Pergamon 1, No. 48—50. Die Inschriften können sich indess auch auf Kopieen beziehen. Vgl. Conze in Sitzungsber. der Berl. Akad. 1893, Bd. 17, S. 217 f.

4) Fränkel in Jahrb. d. arch. Inst. VI, S. 49 ff.

wie wir später sehen werden, hadrianischer Zeit angehörigen Varvakion-Statuette lehrt dies sogleich. Die interessantesten und weitaus sorgfältigsten Arbeiten unter diesen pergamenischen Kopieen sind aber zwei in jüngster Zeit viel besprochene Statuen, die beide zusammen in den zur Bibliothek gerechneten Räumen gefunden worden sind. Sie sind beide neuerdings als Originalwerke des fünften Jahrhunderts angesehen und gepriesen worden. Sie sind beide nach meiner Ansicht Kopieen der pergamenischen Königszeit, wahrscheinlich der Zeit Eumenes II. Eine aufmerksame Vergleichung von Originalwerken des 5. Jahrh. und solcher Kopieen, die auf Grund dieser für zuverlässig gelten dürfen, erhebt dies über jeden Zweifel.

Die eine der Statuen, die des Kopfes entbehrt, die sog. Hera, ist sogar für ein Originalwerk des grossen Schülers des Phidias, des Alkamenes erklärt worden, und zwar auf Grund des Vergleichs einer auf der Akropolis zu Athen gefundenen Marmorgruppe, von der man angenommen hat, dass sie mit dem von Pausanias beschriebenen Weihgeschenk eines gewissen Alkamenes, das Prokne und Itys darstellte, identisch sei und indem man ferner auch die Identität dieses Alkamenes mit dem Künstler und Schüler des Phidias voraussetzte.[1]) Ich will diese Voraussetzungen hier gelten lassen, obwol sie mir sehr unwahrscheinlich sind; namentlich glaube ich nicht, dass es die Gruppe von Prokne und Itys ist; die rechte Hand der Frau war an den Kopf oder die Schulter des Knaben gelegt, der sich eng an sie schmiegt; diese Motive können doch nur bedeuten, dass er ihr Schützling ist. Man hat in die Linke ein Schwert ergänzen wollen; allein dies gäbe ein sehr ungeschicktes Ensemble; das Schwert müsste natürlich in der Rechten sein, und die Peliade des Medeareliefs, die man verglichen hat, zeigt eben, wie ganz anders die Figur sein müsste, wenn sie auf Mord sänne. Die Gruppe ist ferner offenbar zwar ein Original der phidiasischen Epoche, aber ein geringes, grobes und plumpes Werk, handwerksmässig ohne alle Liebe und Sorgfalt gearbeitet; abscheulich ist es, wie der Knabe in das Bein der Frau einschneidet. Es ist natürlich sehr unwahrscheinlich, dass Alkamenes nichts Besseres als Probe seiner Kunst

1) Winter, Arch. Anzeiger 1894, S. 43 ff. Antike Denkmäler II, Taf. 22. Kekulé, Gewandstatue S. 20. Vgl. dagegen Masterpieces p. 84, 8.

der Göttin von Athen geweiht und der Kritik aller Genossen ausgesetzt haben sollte. Indess wir lassen diese Frage beiseite und nehmen einmal an, dass die athenische Gruppe ein Original des Alkamenes sei. Dann würde immer nur folgen, dass die pergamenische Figur wahrscheinlich eine Kopie nach einem anderen Werke des Alkamenes wäre; denn die Einzelausführung der Gewandfalten ist eine von allen Originalwerken des 5. Jahrh. total verschiedene.[1]) Die Abweichungen stimmen aber überein mit den Gewohnheiten der pergamenischen Künstler. Der Kopist hat sich zwar mit grossem Fleisse an die Nachbildung des alten Werkes aus dem phidiasischen Kreise gemacht; er hat eine sehr sorgfältige, eine studierte gelehrte Arbeit geliefert; sie ist viel feiner und durchgeführter als jene Originalgruppe in Athen; allein sie zeigt überall den Künstler, der etwas Fremdes nachahmt und in ganz anderen stilistischen Gewohnheiten befangen ist. Der Unterschied seiner Gewandfalten von denen der Originale ist in Worten schwer deutlich zu machen, dem geübteren Auge ist er sofort fassbar. Die kräftige Stilisierung der Falten an den Originalen des phidiasischen Kreises erscheint hier geschwächt und kombiniert mit einem Streben nach realistischer Stoffwirkung von der Art, wie sie die pergamenischen Arbeiten zeigen. Man vergleiche von Einzelheiten etwa die Falten zwischen den Brüsten: das ächt phidiasische Motiv der gekrümmten rund abschliessenden Faltenkanäle, das die sog. Prokne zeigt, fehlt der pergamenischen Figur durchaus; oder man vergleiche die Falten an dem Spielbein, die hier vollständig anders sind als je an den Originalen phidiasischer Epoche. Besonders deutlich ist der Gegensatz, wenn man die der Pergamenerin angeblich „sehr ähnlichen“ [2]) Koren des Erechtheions, die etwas jünger sind als die sog. Prokne, vergleicht; da ist der Unterschied ein ganz kolossaler, namentlich wieder an den Falten des Spielbeins und den Faltenrücken des Standbeins; dort köstliche frische selbstsichere Stilisierung, hier eine befangene lederne Nachahmung auf der Basis eines das Gewand in einer mehr naturalistischen Weise behandelnden ganz anderen Stiles. Sehr lehrreich ist auch der Vergleich mit einer herrlichen nur leider auch kopflosen Statue aus Eleusis, die ohne Zweifel

1) Da es keine brauchbare Abbildung oder käufliche Photographie der pergamenischen Statue giebt, kann ich den Lesern nur auf das Original verweisen.

2) Winter a. a. O. 45.

Demeter darstellt[1]); es ist ein feines Werk von parischem Marmor aus Phidias' Schule und der Zeit der Parthenongiebel; auch hier vergleiche man besonders die Falten um das Spielbein oder die auf der Brust. Die Gelehrten, die die pergamenische Hera für ein Original hielten[2]), können von dem Charakteristischen der wirklichen Originale aus Phidias' Schule doch kaum einen Begriff gehabt haben.

Ebenso liegt der Fall bei der anderen pergamenischen Statue, der Athena[3]); ja die Aehnlichkeit der Arbeit beider einst, wie es scheint, als Gegenstücke aufgestellter, auch in Grösse und Material gleicher Statuen der „Hera" und Athena ist so gross, dass man sie jedenfalls derselben Zeit und sehr wahrscheinlich demselben Atelier zuweisen muss. Dieser Umstand würde allein schon genügen sie beide als Kopieen zu erweisen; denn die Athena ist nach Erfindung und Stil etwas älter als die sog. Hera und weist jedenfalls auf einen von dem der Hera verschiedenen Schöpfer. Dass aber die Ausführung von einem pergamenischen Künstler herrührt, ist hier womöglich noch deutlicher als an der „Hera". Man beachte nur den Faltenzug um das Spielbein, zu dessen Stilisierung man unter den Originalen und treuen Kopieen von Werken phidiasischer Epoche vergeblich Analogieen suchen wird; dagegen ist jener Faltenzug überraschend ähnlich stilisiert wie an den Beinen pergamenischer Figuren (z. B. der Nyx der Gigantomachie u. a.). Aber auch sonst sieht hier das empfängliche geschulte Auge in jedem kleinsten Zuge den enormen Abstand von den Originalen, deren eines der Pergamener zu kopieren suchte.

Der Kopist scheint bei der Athena übrigens seinem Geschmacke mehr Einfluss gestattet zu haben als bei der „Hera". Die Athena schliesst sich nämlich in Bezug auf den Körper der Athena Lemnia des Phidias an; der Kopftypus ist ein von den phidiasischen Typen verschiedener und stellt sich zu einer anderen Reihe, in der ich die Fortsetzung des Stiles des Kalamis vermuthe[4]); das Original war danach ein Werk aus kala-

1) Im Museum zu Eleusis. Photographie beim Athenischen Institut, Eleusis No. 64.

2) Winter und Kekulé von Stradonitz a. a. O.

3) Ueber diese vgl. Puchstein, Jahrb. d. Inst. 1890, 95. Conze, Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1893, 207 ff. Kalkmann, Proport. d. Gesichts S. 65 ff. Winter, Arch. Anzeiger 1894, S. 48. Dagegen Meisterwerke S. 45. 736. Berliner Philol. Wochenschr. 1894, S. 1142 f.

4) Meisterw. S. 736. Von dem dort genannten Kopfe zu Catajo befindet sich im Thermen-Museum zu Rom eine bessere Replik. Die Frisur ist ganz die gleiche wie an der Athena.

mideischem Kreise, das eine Schöpfung des Phidias benutzte, ein Fall, der sich ähnlich auch sonst nachweisen lässt (vgl. oben S. 531). Nun ist es aber nicht denkbar, dass jenes Original die Gewandung der phidiasischen Lemnia in dieser abscheulichen Weise umgearbeitet haben sollte, wie die pergamenische Figur es zeigt. Dies Heraustreten des Bauches, die gerundeten Faltenzüge um denselben, die Häufung kleinlicher Falten, kurz alle die Abweichungen von den erhaltenen treuen Kopieen der Lemnia, welche den Charakter des Grossartigen völlig beseitigen und ein hässliches Zerrbild phidiasischen Stiles ergeben, müssen dem pergamenischen Kopisten zufallen, der auch den Kopf zu gross gemacht und eben überhaupt ungenau kopiert hat.

Hierher gehört auch die Erwähnung einer aus Smyrna stammenden pergamenischen Nachbildung wiederum eines phidiasischen Originales, des sog. Sapphokopfes (Aphrodite)[1]; es ist eine freie dem hellenistischen Geschmacke angenäherte Wiederholung, auch nicht in den Maassen des Originales, sondern vergrössert.

Es ergiebt sich aus dem Ganzen, dass man in der pergamenischen Königszeit schon ältere klassische Originale kopierte und dabei die phidiasische Epoche bevorzugte, dass man aber noch nicht genau und offenbar noch nicht auf Grund von Abgüssen und nicht mit Hilfe des Punktierverfahrens kopierte; daher denn Fehler wie der vorhin erwähnte zu grosse Kopf der Athena und der starke Einfluss des eigenen pergamenischen Gewandstils auf die Wiedergabe des phidiasischen. Die Bevorzugung von Werken phidiasischer Richtung ist in Pergamon, wo diese auch von der Kunstschriftstellerei zuerst in den Vordergrund gerückt wurde[2]), besonders verständlich. Der Beginn des kunsthistorischen Forschens und der Beginn des Kopierens älterer Kunstwerke fällt zusammen, und beide scheinen in Pergamon am Hofe der Attaliden ihre erste Heimstätte gefunden zu haben.

Doch auch anderwärts wandte sich die Aufmerksamkeit in dieser Zeit den Werken der früheren Glanzperiode zu. Damophon, der den olympischen Zeus des Phidias gründlich restaurierte, scheint ein Zeitgenosse der

1) Meisterw. S. 98, 2, q.
2) Robert, Archäol. Märchen S. 52 ff.

pergamenischen Künstler des 2. Jahrh.' gewesen zu sein. Es ist wahrscheinlich, dass gleichzeitig mit der Restauration der Tempelstatue in Olympia auch die des Tempels selbst und namentlich seiner Giebel stattfand, die wir noch in deutlichen Spuren nachweisen können; dabei wurden einige schadhaft gewordenen Statuen der Westgiebelecken durch Kopieen ersetzt.[1]) Wir können die Treue dieser uns erhaltenen Kopieen noch an den übrigen Originalfiguren messen; in den Einzelheiten der Augen-, Haar- und Gewandbildung erweisen sie sich als durchaus nicht treu und sind dadurch jenen pergamenischen Kopieen verwandt.

Die nun als klassisch angesehenen Werke des 5. Jahrh. werden, vom 2. Jahrh. an, aber auch als Vorbilder für eigene Arbeiten von den Künstlern benützt. Die Athena des grossen Weihgeschenks des Eubulides war, wenigstens was den Kopf betrifft, der uns erhalten ist, nichts als eine Kopie der herrlichen Athena des sog. Typus von Velletri, in der ich eine Erfindung des Kresilas vermuthe. Wir sind so glücklich mehrere Kopieen derselben aus römischer Zeit zu besitzen, die offenbar viel genauer sind als jene des Eubulides; dieser hat den strengen Charakter des Kopfes gar nicht verstanden und nur eine grobe Entstellung desselben gegeben; er ist noch kein selbstloser Kopist und hat sich in den alten Stil noch nicht wirklich eingearbeitet.[2])

In der Zeit zwischen dem 2. und 1. Jahrh. v. Chr. wurden ältere Werke vielfach benutzt und neu umgearbeitet; zuweilen noch mit sehr achtbarem Können und in interessanter freier Weise, wie z. B. bei der Venus von Milo. Auch die Statue des Ofellius auf Delos von Dionysios und Timarchides ist ein charakteristisches Beispiel dieser Art; sie benutzten praxitelische Vorbilder.[3]) Der „Borghesische Fehler" des Agasias ist wahrscheinlich nur die — stark übertreibende — Umarbeitung eines älteren, wol eines lysippischen Originales.

---

1) Olympia Bd. III, S. 93 ff. (Treu). Die Vermuthung, dass die Restauration der Giebel mit der des Tempelbildes zusammenhänge, ist von Dörpfeld zuerst geäussert worden (vgl. ebenda S. 95, Anm. 1).

2) S. Meisterwerke S. 306.

3) Bull. de corr. hell. V pl. 12; vgl. Arch. Ztg. 1882, S. 366.

II.

Die seit dem 2. Jahrh. immer steigende Beachtung der älteren Kunstwerke und die auf der anderen Seite ebenso sinkende Schöpferkraft musste aber endlich dazu führen, wozu alle die bisher betrachteten Erscheinungen nur die Vorstufen bildeten, zum einfachen treuen Kopieren all der als bedeutend anerkannten älteren Statuen. Diese Stufe ward, wie schon oben bemerkt, nach Allem, was wir wissen, nicht vor dem 1. Jahrh. vor Chr. erreicht.

Es wird dies auch durch die anderen Kunstgattungen bestätigt. Auf den Münzen beginnen Statuenkopieen, die nicht aus religiösen oder anderen äusseren Gründen, sondern wegen des künstlerischen Werthes und in annähernder stilistischer Treue gemacht sind, kaum vor der augusteischen Epoche. Ebenso finden sich Kopieen berühmter Statuen erst auf Gemmen von jener Periode an. Die kleinasiatischen Terrakotten (besonders aus der Gegend von Smyrna), die bedeutende Statuen kopieren (vgl. M.W. S. 438), sind jünger als die des hellenistischen Stiles derselben Gegenden; sie können nicht vor das 1. Jahrh. v. Chr. gesetzt werden.

Einige bekannte Thatsachen helfen uns zu noch genauerer Bestimmung: Pasiteles, der von Varro gerühmte Künstler zu Pompejus Zeit, schrieb 5 Bücher über *nobilia opera in toto orbe*. Derselbe hat seine Statuen nur von ausgeführten Modellen übertragen. Von einem Schüler desselben (Stephanos) besitzen wir die Kopie einer älteren wahrscheinlich altargivischen Jünglingsstatue, die sich in eine Reihe stellt mit einer Masse anderer Marmorkopieen aus Italien. Wir gewinnen damit folgendes Bild: wie einst in Pergamon geht nun auch in Rom das Kopieren Hand in Hand mit der kunstgeschichtlichen Forschung. Pasiteles macht aus dem ganzen ungeheuren der damaligen Zeit zugänglichen Statuenvorrate eine Auswahl der bedeutendsten, der *nobilia opera*, die er in 5 Büchern als Kunstschriftsteller besprach. Als Künstler empfahl er diese selben Statuen zu kopieren. Die sich eben damals mächtig entwickelnde Kunstliebhaberei der vornehmen Römer und die beginnenden Prachtbauten derselben mussten bald einen ungeheuren Bedarf an solchen Kopieen herbeiführen, die nun nicht mehr wie einst in Pergamon vereinzelt,

sondern in Menge hergestellt wurden. Der eigentliche Leiter dieser Bewegung war allem Anscheine nach Pasiteles.

Nihil unquam fecit antequam finxit: er arbeitete nur nach ausgeführtem Modell. Wenn er aber eigene Compositionen nur nach genauem Modell in Marmor übertrug, so wird er auch beim Kopieren nicht, wie wir es bisher gefunden haben, frei verfahren sein, sondern er wird die zu kopierende Statue wie ein Modell genau übertragen haben. Von den in dem so wenig dauerhaften Thon ausgeführten Modellen wurden im Alterthum gewiss wie heutzutage Gipsabgüsse genommen und diese der Uebertragung in den Stein zu Grunde gelegt.[1]) Auch von den zu kopierenden Statuen, die ja meist an öffentlichen oder heiligen Orten standen, liess Pasiteles gewiss Abgüsse nehmen, um diese im Atelier genau zu übertragen. Abgüsse von Statuen zu machen war natürlich schon lange „erfunden" worden — der Ueberlieferung nach von Butades[2]) —, die ausgedehnte Anwendung der Abgüsse als Grundlage für Marmorkopieen ist aber allem Anscheine nach erst durch Pasiteles eingeführt worden. Die technischen Untersuchungen namentlich unvollendeter Marmorstatuen, deren uns einige aus verschiedenen Epochen erhalten sind, haben gelehrt[3]), dass man bis in die späthellenistische Zeit hinein in der Regel kein ausgeführtes Modell benutzte, sondern frei in den Marmor hineinging. In dieser freien Weise sind offenbar auch die vorhin besprochenen älteren Kopieen gearbeitet und deshalb schon ungenau. Pasiteles führte das genaue Arbeiten nach gleich grossem Modell und Abguss und das Kopieren mit dem Punktierverfahren ein. Wir besitzen eine Reihe von Kopieen, an denen stehengebliebene Messpunkte jenes Verfahren beweisen.[4]) Bei keiner derselben liegt irgend ein Grund vor, sie vor das 1. Jahrh. v. Chr. zu setzen.

---

1) Arkesilas verkaufte den Gipsabguss eines Krater-Modells für 1 Talent (Plin. 35, 156). Vgl. auch Blümner, Gewerbe u. Künste 3, 191.

2) Plin. 35, 153; über die notwendige Umstellung vgl. Plinius u. seine Quellen in Fleckeisen's Jahrb., Suppl. IX, S. 59.

3) E. Gardner im Journ. of hell. stud. 1890, 129 ff. Vgl. auch Treu im Jahrb. d. Inst. 1895, S. 1 ff.

4) z. B. der Dionysos von Tivoli; die Dioskuren von Monte Cavallo; der unten zu besprechende Zeus Blundell; Torso in Berlin, Skulpt. No. 519; Relief ebenda No. 921; Diskobol Massimi; eingiessender Satyr Ludovisi, Schreiber No. 71; ebenda No. 209; Barbar im Lateran, Benndorf u. Schöne No. 492; auch die „Theseus"herme Ludovisi, Schreiber No. 1, ein Beweis, dass diese Hermen nur Kopieen sind (vgl. M.W. S. 430, 1); Oberteil eines polykletisierenden Kopfes in

Die Einführung des Kopierens nach Abgüssen mit Hilfe des Punktierverfahrens brachte den gewaltigen Aufschwung des Kopistenthums, der uns durch eine Masse erhaltener Statuen bezeugt ist und dessen Führer wir in dem gelehrten Pasiteles erkennen.[1]) Nur durch jenes Verfahren ist zu erklären, dass in den verschiedensten Gegenden gefundene Kopieen eines Originales doch in allen Hauptmaassen übereinstimmen.[2]) Wie gewöhnlich es war, dass ältere berühmte Statuen von den Künstlern abgeformt wurden, lehrt eine bekannte Aeusserung des Lukian über den Hermes Agoraios zu Athen (Jup. Trag. 33).

Obwol dies Kopieren von Italien ausging und sich ganz in den Dienst der römischen Grossen stellte, so waren die ausführenden Künstler natürlich doch zumeist Griechen. Wir kennen noch die Namen mehrerer durch ihre Inschriften. So Stephanos, den Schüler des Pasiteles, der selbst ein Grieche aus Unteritalien war; ferner Menelaos, der Schüler des Stephanos. Letzterer war Freigelassener eines M. Cossutius, ebenso wie der uns als gewerbsmässiger Kopist durch zwei nach einem Originale gefertigte unter sich ganz gleiche Kopieen bekannte Grieche M. Cossutius Kerdon.[3]) Besonders Athener scheinen zahlreich nach Italien gekommen zu sein, um dort als Kopisten für die vornehmen Römer zu arbeiten. Wir kennen die Athener Apollonios (Löwy 341), (An)tiochos (L. 342), Kriton und Nikolaos (L. 346)[4])

Würzburg. — Die sog. Alkibiades-Herme im Louvre (neuer Catalog No. 1605; hier sehr mit Unrecht als modern bezeichnet; sie ist antik, sogar mit ächtem Sinter; abg. Visconti, Iconogr. gr. pl. 16, 4. 5; p. 140) mit zwei Messpunkten ist ein Porträt hadrianischer Zeit, das unfertig geblieben ist und beweist, dass man in jener Epoche sogar neue Porträts mit dem Punktierverfahren übertrug; dasselbe geschah bei Reliefs, s. die trajanischen Medaillons des Constantin-Bogens (Ant. Denkm. I S. 31.)

1) Hauser, Neuatt. Reliefs S. 187. 179 möchte Pasiteles nur als ein Glied in der von Pergamon im 2. Jahrh. ausgehenden Reihe mit kunsthistorischen Kenntnissen reproducierender Künstler gelten lassen und ihm alle besondere Bedeutung absprechen. Allerdings liegen, wie wir sahen, die Anfänge zu seiner Thätigkeit in Pergamon, allein eben nur die ersten Anfänge, die von dem, was er daraus machte, noch recht verschieden waren. Hauser's Annahme, dass einige der „neuattischen" Reliefs noch dem 2. Jahrh. v. Chr. angehörten, ist ganz unhaltbar. Von keinem einzigen wirklich zu jener Reihe gehörigen Relief lässt sich ein so früher Ursprung irgend wahrscheinlich machen; die „neuattischen" Reliefs gehören vielmehr ganz in den Kunstkreis des Pasiteles, dessen Wesen und Art Hauser im Gegensatze zu Kekulé von Stradonitz so richtig dargestellt hat. Zu Pasiteles vgl. auch Wickhoff, Wiener Genesis S. 26.

2) Vgl. Kalkmann, Proport. des Gesichts S. 18 f.

3) Vgl. Hauser, Neuatt. Reliefs S. 186.

4) Vgl. Bulle in Röm. Mitth. 1894, S. 134 ff.

und Glykon (L. 345) als Kopisten durch Werke in Italien. Der Athener Kleomenes hat eine ältere Statue für ein römisches Porträt verwendet (L. 344); er gehört zu der später zu behandelnden Klasse von Kopisten, welche das Alte für neue Zwecke adaptieren. Menophantos bezeichnet ausdrücklich das Original, nach dem er kopiert hat (L. 377). Koblanos von Aphrodisias, der Verfertiger der Athletenstatue von Sorrent, ist ein Kopist etwa augusteischer Zeit.[1]) Hadrianischer Periode gehören ein Apollonios (L. 379)[2]) und Aristeas und Papias von Aphrodisias an, die zwei Kentauren hellenistischer, wahrscheinlich rhodischer Kunst kopierten.[3]) Andere aphrodisische Künstler des 2. Jahrh. nach Chr.[4]) gehörten dagegen nicht zu den eigentlichen Kopisten und gefielen sich in einem eigenen barocken Stil. Die vorher genannten Künstler aber, die Pasiteliker und die Athener, stammen alle mit Ausnahme des Glykon, der später zu datieren ist, aus der letzten Zeit der Republik oder der ersten Kaiserzeit.

Von Italien aus verbreitete sich dies Kopieren auch nach Griechenland. Den italischen vollkommen gleichartige Kopieen sind im griechischen Osten gefunden worden, doch, so weit die Fundorte genauer bekannt sind, nur in römischen Ruinen, namentlich Bädern oder an älteren Orten, die in römischer Zeit neu hergerichtet und benutzt worden sind. Es ist ein weit verbreiteter Irrthum, dass die in Griechenland gefundenen Kopieen bessere freiere griechischere Arbeiten seien als die von Italien. Man vergisst dabei, dass die letzteren ja auch von Griechen besonders Athenern gearbeitet sind. Es ist jene Annahme nur eine Einbildung, die der Wirklichkeit gegenüber verschwindet. Ja die eigentlichen Kopieen, die in Griechenland gefunden wurden, sind zum Teil sogar recht gering, jedenfalls aber denen in Italien ganz gleichartig. Ihre relative Seltenheit erklärt sich daher, dass die Wohlhabenheit in Griechenland eine so viel geringere war und prächtige römische statuengeschmückte Baulichkeiten, die eigentlichen Träger der Kopieen, eben selten waren. Die Heiligthümer scheinen nur in geringem Masse Bedarf an Kopieen gehabt zu haben.

---

1) Die Statue abg. Kalkmann, Proport. des Gesichts Taf. 3; vgl. S. 76.

2) Die Statue ist (Photographie verdanke ich Sal. Reinach) Replik des Mantuaner Apollo und der Arbeit nach hadrianischer Zeit (worüber später), wozu die Inschrift stimmt.

3) Vgl. Jahrb. d. Ver. v. Alterth. fr. im Rheinl. Heft 93, S. 56 ff.

4) Werke von ihnen in Samml. Jacobsen zu Kopenhagen.

Beispiele von solchen aus Heiligthümern sind die oben schon genannten Charitenreliefs der Akropolis zu Athen und die Eubuleus-Köpfe von Eleusis; ferner mehrere Asklepiosfiguren aus Epidauros, geringe meist verkleinerte Kopieen älterer Werke; zwei kleine Athenastatuetten von ebenda; die weibliche Statue mit dem Schwert aus Epidauros [1]), die man mit Unrecht als ein Original angesehen hat; sie ist Kopie, allerdings eine wesentlich bessere als die Replik in München; dafür ist der Parthenos-Torso von der Akropolis eine recht geringe grobe Kopie. [2]) Andere Beispiele von Kopieen aus Griechenland sind: der Diadumenos von Delos, den ich im Original noch nicht gesehen habe, der aber der Photographie nach weit unter dem Madrider steht [3]); der Kopf des Diadumenos, den das Britische Museum neuerdings erworben hat, ein sehr mittelmässiges Stück [4]), dem die in Italien gefundenen Diadumenoskopieen entschieden überlegen sind; ferner der „Splanchnoptes" aus den römischen Anlagen beim Olympieion zu Athen [5]); Reste mehrerer Kopieen des Cassler Apoll [6]), der Omphalos-Apoll und der Kopf einer Replik in Athen [7]); auch die Londoner Replik stammt, da sie von Choiseul-Gouffier kam, höchst wahrscheinlich aus dem griechischen Osten; der Athlet mit der Hand auf dem Kopf, von dem freilich keine Repliken bis jetzt bekannt sind, der aber zweifellos Kopie ist [8]); der sandalenbindende Hermes im Akropolismuseum, der aber, wie Studniczka mit Recht bemerkt [9]), schwerlich von der Akropolis stammt; die Parthenos vom Varvakion; der Rest der Eirenegruppe aus dem Piräus; zwei Kanephoren praxitelischen Stiles [10]) u. a. — Neben diesen Kopieen kommen in

1) Die wichtigsten dieser epidaurischen Skulpturen s. *Ἐφημ. ἀρχ.* 1886, Taf. 11—13.

2) Vgl. M.W. S. 18 f.

3) Bull. corr. hell. 1895 pl. 8. Er stammt nicht aus einem Privathaus, sondern einem Gebäude, in dem man ein Bildhauer-Atelier vermutet. Gewiss für die reiche italische Kolonie bestimmt, wird er, den historischen Verhältnissen nach (vgl. Homolle Bull. corr. hell. 1884, p. 140 ff., über den neuen Aufschwung zwischen 86 und 69 v. Chr. und den folgenden Verfall) wahrscheinlich noch vor 69 v. Chr., also gerade in die Zeit des Pasiteles, des Zeitgenossen des Pompejus, gehören.

4) Revue arch. 1895, pl. 11. 22.

5) Jahrb. d. Inst. 1893, Taf. 4; vgl. M.W. 378, 3.

6) M.W. S. 371, 1, 3. 4. 5; 378, 3.

7) Kabbadias, Nat.-Mus. Catal. 92.

8) Annali d. Inst. 1876, G; vgl. M.W. S. 334, 1.

9) Athen. Mitth. 1886, S. 364. Er ist unfertig und zeigt, dass der Kopist für die Einzelausführung der Muskeln des Leibes sich auf sein Auge verliess und Punktierung verschmähte.

10) M.W. S. 570, 2, a. b. Bulle in Röm. Mitth. 1894 S. 149 ff.

Griechenland natürlich auch freiere Nachbildungen von älteren Werken aus römischer Zeit vor; derart ist der Hermes von Aegion [1]), eine Grabstatue, und wahrscheinlich auch der Hermes von Trözen. [2])

Ein wichtiger Fundplatz von Kopieen ist Nordafrika, indem hier prächtige römische Niederlassungen existierten. Der gelehrte und auch als Kunstschriftsteller thätige Juba, der Zeitgenosse Octavian's, scheint hier mit der Ausschmückung grosser Räume durch Kopieen kunstgeschichtlich bedeutender Werke vorangegangen zu sein. [3]) Zu erwähnen sind hier auch die in Kyrene gefundenen Kopieen. [4]) Auch in Aegypten kommen solche vor. [5]) Und nicht minder am entgegengesetzten Ende der römischen Welt, in den Prachtbauten der Römer zu Trier. [6]) Man kann sagen, die Statuenkopieen haben die gleiche Verbreitung wie die Mosaikfussböden: beide sind unzertrennliche Begleiter aller römischen Prachtanlagen.

Wir haben uns nun unsrer Hauptaufgabe zuzuwenden, der genaueren Untersuchung dieser Statuenkopieen und des Verhältnisses zu ihren Originalen. Wir werden dabei zunächst ausgehen von den leider seltenen aber um so kostbareren Fällen, wo uns noch Original und Kopie erhalten sind. Wenn, wie gewöhnlich, das Original verloren ist, so haben wir die Treue der Kopie an den anderen uns erhaltenen Originalen der Epoche zu messen, der das kopierte Werk angehörte. Um aber festzustellen, was die Kopie etwa Fremdes hinzuthut, ist der Geschmack der Zeit, der sie angehört, nach deren Originalen zu untersuchen. Zu diesem Behufe ist vor allem eine genauere Datierung der Kopieen zu erstreben. Hiezu besitzen wir äussere Hilfsmittel (die überlieferte Datierung des Pasiteles, die durch Vergleich der erhaltenen Arbeiten seiner Schule eine Menge von Werken ungefähr fixiert, ferner die Zerstörung von Herculaneum

1) MW. S. 505.

2) M.W. S. 424.

3) Vgl. Gauckler, Musée de Cherchel.

4) z. B. Kopf des Omphalos-Apollo, Brit. Mus., catal. sculpt. I, 210. Ferner die Kopieen einer Statue des Aristaios, die aber wol für den Bedarf eines Heiligthums gemacht waren, s. M.W. S. 489.

5) z. B. die Replik des polykletischen „Narkissos", Monum. et mém. Piot I pl. 17; p. 115 ff; sie ist eine mittelmässige gewöhnliche Kopie.

6) Vgl. Hettner, Röm. Steindenkm. des Prov.-Museums zu Trier No. 654 ff., insbesondere No. 691. 692. 695.

und Pompeji als terminus ante quem, und noch manche andere aus Fundumständen sich ergebende Daten); ferner aber haben wir als wichtige Hilfe die stilistischen und technischen Merkmale, die sich aus den datierbaren Originalen der römischen Zeit ergeben, namentlich aus den Kaiserporträts und den Skulpturen von Triumphbögen und anderen datierten Bauten.

Auf dieser Grundlage werden wir versuchen zunächst eine historische Anordnung der wichtigeren der uns erhaltenen Kopieen zu geben. Dann erst können wir zur Untersuchung über ihr Verhältniss zu den verlorenen Originalen zurückkehren und die verschiedenen Grade der Treue sowie die vom jeweiligen Zeitgeschmack abhängigen Arten von Zuthaten und Umbildungen genauer festzustellen suchen.

(Fortsetzung folgt.)

Beilagen.

Der obigen Untersuchung, die in diesen „Denkschriften“ weiter geführt werden wird, sollen als Beilagen die Besprechungen einzelner kunstgeschichtlich besonders interessanter Kopieen angefügt werden.

1. Statuarische Kopieen in englischen Privatsammlungen.

Ich beginne diesmal mit einigen Nachträgen zu der so sehr verdienstlichen Katalogisierung der im englischen Privatbesitz befindlichen Skulpturen durch A. Michaelis.[1])

Die Sammlung des Herzogs von Devonshire im Schlosse Chatsworth hat Michaelis nicht gesehen und konnte über die dortigen Antiken nur die wenigen Worte anführen, die Waagen über sie hat, uud dazu eine Notiz von Colvin über einen Bronzekopf in der Bibliothek.[2]) Ich fand bei meinem Besuche des Schlosses im Herbste 1895 zu meiner Ueberraschung eine zwar kleine, aber ausserordentlich gewählte und interessante Sammlung antiker Marmorskulpturen vor; dazu aber als Hauptstück jenen überlebensgrossen Bronzekopf aus Kleinasien (Smyrna), in dem ich ein griechisches Original der Epoche um 460 v. Chr. erkenne (vgl. oben S. 527, Anm. 2). Ich werde über dies hochbedeutende Stück und die anderen Antiken zu Chatsworth an anderem Orte Genaueres berichten.

1) A. Michaelis, Ancient marbles in Great Britain, 1882.

2) Michaelis p. 276 f. Waagen, Treasures of art in Gr. Britain III, p. 365.

Ince Blundell.

Die Sammlung von Ince Blundell konnte ich durch die grosse Liebenswürdigkeit des Bruders des gegenwärtigen Besitzers eingehend besichtigen, wobei nur die schon von Michaelis (p. 335) beklagte, seitdem aber offenbar noch wesentlich gesteigerte Verwahrlosung besonders der im „Garden Temple" untergebrachten Skulpturen hinderlich war. Aus der Menge noch nicht hinlänglich bekannter interessanter Stücke will ich nur einige hervorheben, die mir besonders wichtig erschienen.

Mich. p. 337, No. 2. Ueberlebensgrosse Statue des Zeus.[1]) Taf. I und III, 1 (nach mir von Herrn Wren Blundell gütigst übersandten Photographieen). Die Ergänzungen sind unwesentlich; vor allem ist der Kopf ungebrochen und vortrefflich erhalten; nur die Nasenspitze ist neu. Die Stellung ist vollkommen gesichert, der linke Arm ist zwar ergänzt, doch war er so erhoben und hielt gewiss das Scepter; der linke Unterschenkel ist zwar gebrochen, doch antik; nur der linke Fuss ist neu, ebenso wie das rechte Bein von der Oberschenkelmitte nebst Stamm, Adler und Plinthe. Der r. Arm ist antik bis auf die Hand mit dem Gelenke; sie hielt ohne Zweifel ein Attribut. Leider ist der Körper modern mit dem Meissel übergangen: nur der Kopf ist ohne alle Ueberarbeitung erhalten. Auf der Rückseite sind am l. Ober- und Unterschenkel mehrere Messpunkte stehen geblieben (vgl. oben S. 545), ein Beweis, dass die Statue nach dem Punktierverfahren kopiert ist. Sie soll zwar in der Villa Hadrians gefunden sein, ist aber der Arbeit nach sicher eine vorhadrianische Kopie (vgl. die Fortsetzung dieser Abhandlung).[2])

Die Statue ist ohne Zweifel die bedeutendste vollständige Darstellung des Zeus, die uns erhalten ist, vor allem die einzige grosse Skulptur, die uns einen Kopf des entwickelten Zeustypus des 4. Jahrh.' in Verbindung mit dem Körper zeigt.

Die Haltung, namentlich die Art der Schrittstellung und die Formen des Körpers sind dem polykletischen Doryphoros noch sehr verwandt. Brust und Bauch und selbst der charakteristische flache Nabel folgen im Wesentlichen ganz der polykletischen Tradition; nur sind die Uebergänge weicher, runder und voller als bei Polyklet. Der Kopf dagegen erscheint durchaus attisch und sein nächster Verwandter ist der bekannte schöne Asklepioskopf von Melos im Britischen Museum, in dem man mit Recht einen dem Praxiteles verwandten Stil erkannt hat.[3]) Die stilistische Aehnlichkeit beider Köpfe ist eine sehr weitgehende; die Unterschiede sind durch die Verschiedenheit der dargestellten Personen bedingt. Bei Zeus ist die Stirne über den Augen breiter; der Brauenbogen ist über den äusseren Augenwinkeln nicht sanft zurückfliehend wie bei

1) Zu der Literaturangabe bei Michaelis füge Overbeck, Zeus S. 151, No. 66. Winnefeld, Villa des Hadrian S. 162. — Die Hauptmaasse sind: Gesichtslänge c. 0,19; Torsolänge 0,62; Entfernung der Brustwarzen 0,34.

2) Dass in der Villa Hadrian's vorhandene ältere Statuen in grosser Zahl benutzt wurden, s. Winnefeld, Villa Hadr. S. 143.

3) Wolters in Athen. Mitth. 1892, S. 13.

Asklepios, sondern kräftig vorspringend gebildet; auch ist der Lockenkranz um das Gesicht noch stattlicher und voller als bei Asklepios. Zwar auch dieser Zeus ist milde wie jener Heilgott, aber er ist dabei doch königlicher als jener.

Ein Vergleich mit dem Zeus von Otricoli ergiebt, dass dieser zwar dieselben Grundformen zeigt wie der Blundell'sche, dass diese aber in einer jüngeren Ausgestaltung erscheinen als dort. Ueberall sind hier (am Kopfe Otricoli) stärkere Effekte erstrebt. Der Bart bildet nicht mehr die ruhige kompakte Masse wie dort und am Melischen Asklepios; die Teilung in der Mitte ist stark betont, der Mund liegt tiefer innerhalb des vorspringenden Bartes und erhält so effektvollere Schatten. Die Modellierung der Stirne ist nicht mehr die glatte wie dort, sie ist fleischiger und zeigt eine ausgeprägte horizontale Hautfalte in der Mitte, und auch die Wangen sind nicht mehr so glatt und ruhig. Eine schöne Bronze in Constantinopel giebt uns, wie ich früher bemerkt habe[1]), den Kopf des Typus Otricoli mit dem Körper vereint. Der Vergleich mit der Blundell'schen Statue ergiebt denselben Unterschied für den Körper wie wir ihn eben für den Kopf feststellten. Auch hier stimmen zwar die Grundzüge völlig überein; auch hier Schrittstellung und Ruhen auf dem rechten Bein; doch es ist ein unruhigeres weiteres Ausschreiten, der Kopf ist nicht gesenkt, sondern gehoben, der rechte Arm weiter vorgestreckt und die Körperformen haben sich von jener ruhigen Flächenhaftigkeit schon weit entfernt.

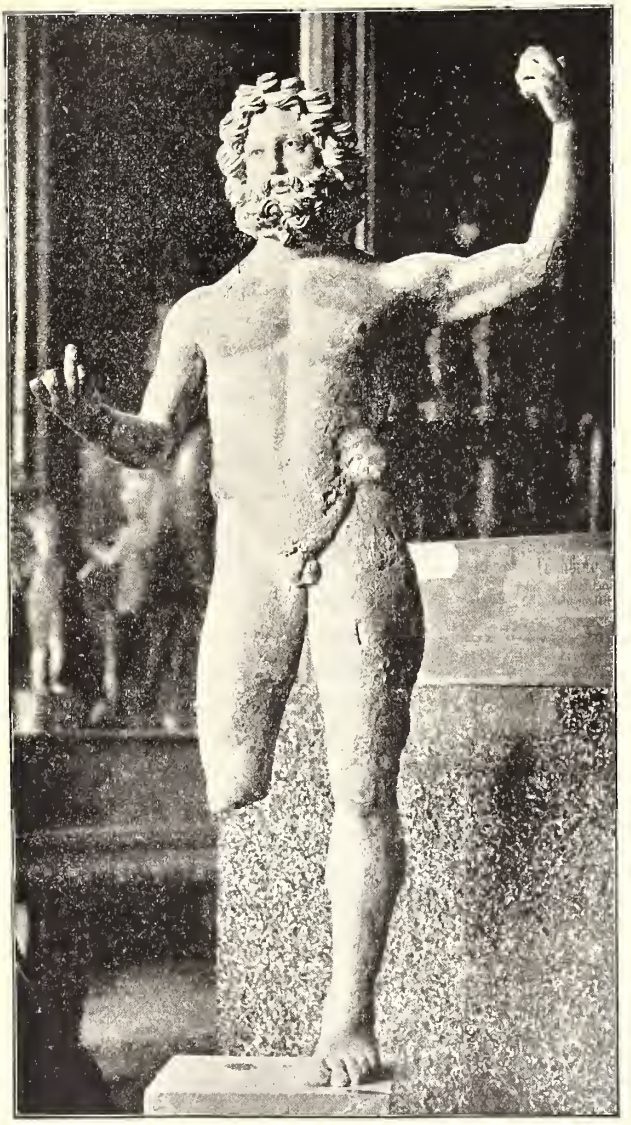
Eine grosse römische Bronzestatuette aus Dalheim im Louvre (nebenstehend nach Photographie; Höhe circa 60 cm) geht indirekt noch auf die in der Blundell'schen Statue kopierte Schöpfung zurück. Bei übereinstimmender Arm- und Kopfhaltung ist indess das Standbein verändert.[2])

Den Otricolitypus habe ich (M.W. S. 578) der spätpraxitelischen Epoche zugewiesen und vermutungsweise an die sechs attischen Zanes von 332 v. Chr. gedacht, die nach Ausweis der Standspuren dieselbe weite Schrittstellung hatten wie die Constantinopeler Bronze. Der Blundell'sche Zeus muss in die frühpraxitelische Periode fallen; und der Künstler, dessen Art, nach Allem, was wir von ihr wissen, am meisten zu diesem Zeus passen würde, ist ohne Zweifel Kephisodotos, der ältere Zeitgenosse und vermutliche Verwandte (Bruder?) des Praxiteles. Sein uns bekanntes Werk, die Eirene, bietet zwar wenig Vergleichungspunkte, aber das Wenige, der eigene Ausdruck königlicher Milde in dem geneigten Haupte und das Festhalten an älterer Tradition in Stellung und Körperbildung stimmt vollkommen.

---

1) M.W. S. 578.

2) In Bronzestatuetten sind uns noch mehr Varianten des Typus erhalten. Zwei Bronzen der Bibl. nat. zu Paris (Babelon et Blanchet, Catal. No. 3. 4, das viel bessere Exemplar No. 4 nicht abgebildet, das schlechte No. 3 abgebildet) geben den Typus der Statue Blundell in schlechter verdorbener Gestalt wieder (bei No. 3 ist das Spielbein nicht mehr im Schritt zurückgezogen); auf der R. der Blitz. Linkes Standbein und entsprechend veränderte Armhaltung giebt die Bronze No. 1 der Bibl. nat. zu Paris. Die schönste dieser römischen Bronzevarianten ist indess der Jupiter d'Evreux (Reinach, Bronzes ant. du musée de St. Germain, Tafel vor dem Titel).



Ganz derselbe Typus des Zeus, wie ihn die Blundell'sche Statue zeigt, erscheint auf den Münzen des Achäischen Bundes und stellt wahrscheinlich den Zeus Homagyrios zu Aegion dar.[1]) Das Attribut auf der Rechten ist hier die Nike, die auch zu der erhaltenen Armhaltung des Blundell'schen Zeus am besten passt; die Schwellung am Oberarme deutet darauf, dass nichts ganz Leichtes auf der Rechten lag, wodurch die Nike wahrscheinlicher wird als Schale, Blitz oder Adler, an die sonst auch gedacht werden könnte.

Die Bronze-Statue des Zeus Soter in dem glänzendsten Heiligthum des Piräus, dem gemeinsamen Temenos der Athena und des Zeus, die hier beide als Retter verehrt wurden, trug eben jene Attribute, die Nike und das Scepter.[2]) Dass die Statue dieses im Alterthum so bekannten und populären Heiligthums — hier pflegte Jeder dem Zeus nach glücklicher Ankunft im Piräus zu opfern[3]) — kopiert wurde, ist an und für sich wahrscheinlich. Ihr Künstler wird nicht überliefert. Wol aber steht bei Plinius (34, 74), dass der prachtvolle Altar bei jenem Zeustempel von Cephisodorus herrühre, ebenso wie eine Minerva im Piräus, die

1) Brit. Mus., catal., Pelop. pl. 2. 3. Imhoof-Blumer and Gardner, Numism. comm. on Pausan. pl. R. 15; p. 86. Overbeck, Zeus, Münztaf. 2, 17. 17a.

2) Pausan. 1, 1, 3.

3) Vgl. Wachsmuth, Stadt Athen II, 141 ff.

ohne Zweifel die von Pausanias erwähnte eherne Statue im Temenos der Athena und des Zeus ist. Die Stelle des Plinius ist offenbar aus einer Beschreibung des Heiligthums im Piräus ausgezogen[1]) und enthält eigentlich zwei Excerpte: a) die *Minerva mirabilis in portu Atheniensium* und b) die *ara ad templum Iovis Servatoris in eodem portu.* Durch das Excerpierverfahren des Plinius ist die Identität des Ortes, das gemeinsame Heiligthum, undeutlich geworden. Weshalb aber zwei Excerpte, wenn beide Werke unter einen Künstlernamen gestellt wurden, wie sie hier unter Cephisodorus erscheinen? — Ich bin früher (M.W. S. 311) auf anderem Wege zu dem Schlusse gelangt, dass jene Athena Soteira des Piräus uns in den Statuen des Typus Velletri kopiert erhalten ist und dass sie von Kresilas herrührte, auf dessen Werke ihre Erwähnung bei Plinius unmittelbar folgt. Ich möchte jetzt noch einen Schritt weiter gehen und die oben bemerkte befremdliche Thatsache des zwiefachen Excerpts aus der Beschreibung des Heiligthums dadurch erklären, dass es ursprünglich auch zwei Künstlernamen enthielt, Athena des Kresilas und ara des Cephisodorus; mit letzterer war ursprünglich, wie ich vermute, auch die Nennung des zu der ara gehörigen Kultbildes des Zeus verbunden. Der Cephisodorus aber wird wol, wie man gewöhnlich, freilich ohne Not, anzunehmen pflegt, eigentlich Cephisodotus sein.[2]) Die Verkürzung und Zusammenziehung der Excerpte, bei der ein Künstlername und ein Werk ausfiel, wird von Plinius oder seinem Neffen bei der Redaktion des Werkes verschuldet sein, wo die gemachten nachträglichen Zusätze eingegliedert wurden.

All dies sind nur Vermutungen; sie finden von Seiten des Pliniustextes nur in jener auffallenden Doppelheit des Excerpts aus dem Piräusheiligthum eine Berechtigung; von Seiten der Denkmäler aber sind sie berechtigt durch den Nachweis einer Athena im Stile des Kresilas und eines Zeus im Stile des Kephisodotos, die beide mit den Angaben stimmen, die wir bei Pausanias über die Statuen im Piräus haben. Dass die Athena hiernach schon in perikleischer Epoche (durch Kresilas), der Zeus nebst dem Schmuck seines Altars erst in der Zeit des zweiten attischen Seebundes (durch Kephisodotos)[3]) entstanden, wäre sicherlich kein Grund gegen unsere Vermutung[4]); die

1) Vgl. Oehmichen, Plinianische Studien S. 151.

2) Die beiden Cephisodoti behandelte Plinius allerdings an anderer Stelle, unter anderer Rubrik, weshalb ich M.W. S. 311, 1 Cephisodorus nicht geändert wissen wollte. Allein das Excerpt kam eben hierher im Zusammenhange mit dem über Kresilas, das ganz an richtiger Stelle gestanden haben würde, wenn es bei der letzten Redaktion nicht weggefallen wäre. Die Verschreibung Cephisodorus kann natürlich schon von Plinius oder seiner lateinischen Quelle herrühren.

3) Gewöhnlich setzt man Kephisodot's Thätigkeit im Piräus in die Zeit des Wiederaufbaues der Mauern durch Konon um 393 (Brunn, Gesch. d. Künstler I, 270; Sitzungsber. d. Ak. 1880, 454); historisch mindestens ebensogut verständlich und näher dem sicheren Datum der Eirene wäre sie aber nach Errichtung des neuen Seebundes um 377.

4) Die verschiedene Grösse der Statuen (die Athena über 3, der Zeus nur über 2 Meter hoch) passt zu der verschiedenen Entstehungszeit: die Statuen standen natürlich jede gesondert in dem Heiligthum.

Errichtung der Statuen war ja unabhängig von dem Kultus und konnte erfolgen, wann gerade die Mittel vorhanden waren.

Mich. p. 338, No. 8. Etwas unterlebensgrosse[1]) Statue der Athena, Taf. IV nach einer von mir aufgenommenen Photographie.

Die Statue ist in zwiefacher Hinsicht bedeutend, erstlich weil sie die einzige mit dem Kopfe erhaltene Kopie eines mehrfach kopierten, also nicht unberühmten verlorenen Originales ist, und zweitens weil sie unter diesen noch erhaltenen Kopieen die treueste zu sein scheint.

Die Erhaltung ist eine hervorragend gute; der Kopf ist ungebrochen, während allen anderen Repliken der zugehörige Kopf fehlt. Auch der linke Arm ist mit der Hand antik und nur zwei Finger sind ergänzt; der rechte Unterarm mit der Eule ist neu, ebenso die Nasen- und Helmspitze.

Interessant ist die Vergleichung der Repliken, deren mir folgende bekannt sind: *a*) Rom, Kunsthandel, Arndt-Bruckmann, Einzelverkauf No. 163, Torso; die Falten gröber und härter, aber ohne erhebliche Abweichungen von dem Blundell'schen Exemplar. Schlangen auch am oberen Aegisrand. — *b*) Capitol, Arme ergänzt, Kopf fremd[2]); die Stilisierung der Falten ist in der strengeren Weise gehalten, die um die Mitte des 5. Jahrh.' herrschte; der Stoff ist schwerer, dicker, die Faltenrücken sind runder und breiter, die Eintiefungen auf denselben flach; die nach dem Gürtel zulaufenden Falten sind sehr einförmig, starr geradlinig und flach. Der obere Aegisrand hat Schlangen. — *c*) Stockholm (Clarac 462 B, 860 A; neuerdings photographiert) mit nicht zugehörigem Kopf und ergänzten Armen. Die Gewandung ist hier ganz im Gegensatze zum vorigen Exemplare in der Weise jüngeren und zwar praxitelischen Stiles behandelt. Die Haupt-Faltenrücken sind mit kurzen, rund endenden und zum Teil knittrig gebrochenen Kanälen ausgestattet und es sind kleine Bausche und Querfalten zugefügt. Oberer Aegissaum ohne Schlangen. — Trotz dieser Abweichungen kann bei der Gleichheit der Maasse und Identität aller Hauptzüge kein Zweifel sein, dass dasselbe Original zu Grunde liegt.

Einige Kopisten haben kleine Modifikationen eingeführt, um die Figur ihren Zwecken zu adaptieren: *d*) Eine Statue in Villa Pamfili (Matz-Duhn 1380; Photographie beim Institut) ist eine genaue gute Replik, der Blundell'schen im Gewande sehr nahe, nur fehlt die Aegis; leider sind Kopf und Arme neu und wir wissen nicht, ob

1) Gesichtslänge 0,152. Von der Ecke des Aegisausschnittes bis zum unteren Rande des Chitonüberschlags 0,50.

2) Erwähnt Lange, Athen. Mitth. 1881, S. 60, ε und Schreiber, Parthenos (Abhandl. d. sächs. Ges. d. Wiss. Bd. VIII) S. 578 als „jüngere Fortbildung" der Parthenos. Die Statue steht im Salone als No. 8. Freundliche Mittheilungen von E. Sellers setzen mich in den Stand über die Erhaltung genauer zu berichten: Der Kopf ist durchaus nicht, wie bisher angegeben worden ist (auch im Cataloge von 1888), ungebrochen, sondern mit Gips aufgesetzt und fremd; er ist dem Blundell'schen ähnlich, aber von jüngerem Typus. Die beiden Arme sind ganz modern.

doch Athena oder eine andere Göttin dargestellt war. — Letzteres ist wahrscheinlich bei *e*) der Petersburger Statue Stephani, Compte rendu 1881, pl. 6, 1. 2; S. 130 (vgl. M.W. S. 44 Anm. 5), die ebenfalls die Aegis weglässt, aber noch Aermel eines ionischen Unterchitons zufügt; der Körper ist sonst eine gute Replik; der Kopf leider fremd. — Zwei weitere Statuen sind wiederum genaue Wiederholungen, nur mit vertauschten Seiten; das linke ist das Standbein; die eine *f*) Museo Torlonia No. 62 hat die Aegis (Kopf und Arme neu), die andere *g*) Museo Chiaramonti No. 496, Clarac 468, 884 ist wieder ohne Aegis (Kopf fremd, Arme neu). Wahrscheinlich gehört hierher auch Clarac 637, 1447 A, Matz-Duhn 1378, ohne Aegis. Diese Wiederholungen im Gegensinn sind vermutlich dem Bedürfniss der Kopisten nach Gegenstücken entsprungen. Dass man öfter dieselbe Figur zweimal als Gegenstücke verwendete, werden wir später noch besprechen. — Alle diese Modifikationen behalten die Maasse des Originales bei und sind im Gewande einfach Repliken; dass die Köpfe fehlen, ist sehr zu bedauern.

Die einzige vollständige Kopie ist die Blundell'sche und zugleich offenbar eine recht treue; denn es sind keinerlei Züge von Umbildung an ihr zu bemerken. Der Kopftypus, die Stellung mit der ausgebogenen Hüfte, auch der Mangel einer Steilfalte am l. Unterbein zeigen, dass das Original jünger war, als man nach der Capitolinischen Kopie annehmen würde; andererseits sind die späten Motive der Stockholmer sichtlich nur vom Kopisten hereingetragen, um das Aussehen gefälliger zu machen. Diese Kopieen vertreten zwei später im Zusammenhange zu besprechende Arten von Kopistenumarbeitungen, die archaisierende und die modernisierende; jene erstere ist die seltenere, und scheint nur im 2. Jahrh. n. Chr. vorzukommen. Die übrigen Repliken stimmen im Gewande mit der Blundell'schen überein.

Für Beurteilung des Originales haben wir uns also an die vortreffliche Blundell'sche Statue zu halten. Von ihrem Kopfe ist mir noch eine Replik im Britischen Museum (Photogr. bei Mansell) bekannt (Kopf mit Hals, der zum Einsetzen bestimmt war). Der Helm zeigt an den Seiten vorkommendes Lederfutter, was in der Regel nur an relativ jüngeren Werken vorkommt (die Athena Velletri hat es noch nicht).[1]) Hinten ist das Haar in den bei Athena üblichen jungfräulichen Schopf zusammengebunden. Die Stirne ist in der Mitte hoch und dreieckig umrahmt. Die Faltenrücken sind schmal und die Kanäle dazwischen sehr tief. Das Original darf nicht vor das Ende des 5. Jahrh. gesetzt werden.

Aus der engeren phidiasischen Schule ist es aber schwerlich hervorgegangen, und zwar nicht blos wegen des korinthischen Helmes, sondern auch wegen der Gewandung. Zwar das gesamte Schema, die Anordnung des gegürteten Peplos und die Stellung auf dem r. Fusse mit zur Seite gesetztem linkem folgt dem Typus der phidiasischen Parthenos.[2]) Allein in der phidiasischen Schule war in den letzten Dezennien

1) Vgl. M.W. S. 595.

2) Weshalb man diese Statuen früher als Varianten der Parthenos behandelte (Lange und Schreiber, a. a. O.).

des 5. Jahrh.', denen die Figur, wie bemerkt, angehören muss, ein viel reicherer Gewandstil herrschend, als ihn unsere Athena zeigt. Man vergleiche den oben S. 540 f. genannten Demeter-Torso zu Eleusis (Ath. Inst. Phot., El. 64) oder einen originalen Athena-Torso auf der Akropolis zu Athen (No. 1336)[1]), der in Gewandanordnung und Stellung unserer Figur völlig gleicht und auch eine ganz schmale Aegis trägt; allein die Falten um Brust und Gürtel sind viel weniger schlicht und zeigen die reicheren Formen des Stils der Parthenongiebel und der Koren des Erechtheions.

Dagegen scheint unser Künstler in näherer Beziehung zu dem der Athena Velletri (in dem ich Kresilas vermutete) gestanden zu haben. Im ganzen Kopftypus der Athena, in ihrer Haartracht, dem korinthischen Helm, der Gestalt der Aegis und vor allem auch der Schlichtheit der Gewandbehandlung schliesst er sich sichtlich an jenen an. Doch ist sein Werk entschieden anmuthiger und weicher als die noch etwas herbe und strenge Athena Velletri; er ist zweifellos der jüngere Meister. Er hat es wundervoll verstanden, mit dem Ausdrucke der Schlichtheit und Reinheit der edeln Jungfrau eine entzückende Anmut und Milde zu verbinden. Seine Athena ist auch sehr jugendlich mädchenhaft gedacht und hat noch ganz unentwickelte Brüste.

Mich. p. 339, No. 9. Statue der Athena. Taf. V nach einer mir gütigst von Herrn Blundell übersandten Photographie. Sie ist sehr schlecht erhalten, was zu bedauern ist, da sie ein Werk wiedergiebt, von dem ich sonst keine Kopieen kenne. Vom Kopfe ist nur ein Fragment alt, und dieses stammt von einer Replik der Athena Giustiniani. Der ganze Hals ist neu; der zugehörige verlorene Kopf war eingesetzt. Die Göttin trägt eine schmale schräge Aegis und ein Mäntelchen auf der l. Schulter, das hinten herabfällt. Die Stilisierung des Gewandes weist auf das vierte Jahrhundert.

Mich. p. 342, No. 20. Statue des Asklepios. Der Kopf gehört nicht, wie Mich. angiebt, zu, sondern ist fremd. Es ist ein bedeutender und schöner Zeustypus von erregtem Ausdruck; von dem Asklepios von Melos, dem ihn Mich. vergleicht, ist er durchaus verschieden.

Mich. p. 343, No. 24. „Enigmatical Statuette". Taf. V und ausserdem umstehend nach von mir aufgenommener Photographie. Eine höchst merkwürdige Figur, der Michaelis nicht gerecht geworden ist. Er bezeichnet den Kopf als ergänzt und die ganze Figur als völlig modern überarbeitet, ja zuletzt bezweifelt er ihren antiken Ursprung überhaupt, alles dies mit Unrecht. Der Kopf ist gebrochen, aber zugehörig und eine wesentliche Ueberarbeitung hat gar nicht stattgefunden; wie der antike Ursprung hat bezweifelt werden können, ist vollends unbegreiflich.

Wie der Gewandstil lehrt, liegt ein Original ungefähr der Alexanderzeit oder des 3. Jahrh. v. Chr. zu Grunde. Es ist ein ganz junges Mädchen dargestellt mit

1) Le Bas, Mon. fig. pl. 24, II. Photographie im Handel.

noch unentwickelter flacher Brust. Es trägt die charakteristischen libyschen Locken, welche die alexandrinische Kunst auch der Isis gab (vgl. Jahrb. d. Inst. IV S. 82). Sie muss einen nach hinten hohen spitzen Haaraufbau haben; derselbe ist von einem Tuch bedeckt, das hinten auf den Nacken fällt. Beide Arme sind ergänzt, waren aber erhoben.

In diesem eigenthümlichen libyschen Mädchen mit seiner pathetischen Bewegung und auffordernden Gebärde möchte ich eine dem Dienste des Ammon geweihte Jungfrau vermuten. Ammon hatte bekanntlich einen grossen Harem von Mädchen.[1]) Im Ammonion der libyschen Oase war auch ein *πλῆθος παρθένων καὶ γυναικῶν* als Sängerinnen beschäftigt (Diodor 17, 50). Vor allem aber möchte ich an eine von Strabon 17, p. 816 berichtete Sitte des thebanischen Ammondienstes erinnern, wonach ein vornehmes schönes, noch nicht geschlechtsreifes Mädchen dem Gotte geweiht wird, das vor dem Eintreten der ersten Menstruation sich prostituiert, nach deren Eintreten aber verheiratet wird; die Griechen nannten diese Mädchen *παλλάδας*. Eine solche „*Pallas*“ wird unser libysches Mädchen sein. Es war ein lockender Vorwurf für alexandrinische Genreplastik, der wir das verlorene Original zuschreiben dürfen. Kopieen nach statuarischen Werken wirklich alexandrinischer Kunst sind übrigens etwas besonders Seltenes.

Mich. p. 345 ff. No. 30. Satyr und Hermaphrodit. Die Inschrift auf der Basis *Βούπαλος ἐποίει* (vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh. No. 497) machte mir durchaus

1) Vgl. Erman, Aegypten S. 399 f. Bénédite in Monum. et mém. Piot II, 35.

antiken Eindruck; das verlorene Bildwerk, das die Basis trug (von dessen Einlassung unter dem Fels der modern aufgesetzten, antiken aber fremden, Hermaphroditengruppe deutliche Spur erhalten ist), war ein Original oder wahrscheinlicher eine Kopie eines Werkes des Bupalos. Auf Kopieen archaischer Statuen in Bupalos' Stile werden wir später im Zusammenhange zn sprechen kommen.

Mich. p. 350, No. 42. Statue der „Phrygia". Der Kopf, den Mich. als sicher zugehörig bezeichnet, ist nach meiner Untersuchung vielmehr sicher fremd; er ist zu gross und die Locken passen nicht auf den Torso; es ist ein sehr schöner Kybelekopf mit (antiker) Thurmkrone.

Mich. p. 351, No. 43. Statue des Theseus. Taf. II und III nach mir von Herrn Blundell gütigst übersandten Photographieen.

Diese von Michaelis ausführlich besprochene Statue (vgl. auch Arch. Ztg. 1874, Taf. 1 S. 24) gilt mit Recht für ein Hauptstück der Sammlung. Ich kenne keine Repliken von ihr; sie scheint die einzige erhaltene Kopie eines sehr interessanten verlorenen Originales.

Die Zugehörigkeit des Kopfes ist bezweifelt worden und auch Michaelis schien sie nicht sicher. Indess da nicht nur Grösse und Wendung, sondern auch der Marmor und die Art der Verwitterung am Kopfe genau zum Körper stimmen, so darf die Zugehörigkeit als sicher angesehen werden. Die Statue muss lang im Freien gestanden haben; der Körper ist stark geputzt, um die Verwitterung zu beseitigen; wo diese erhalten ist, stimmt sie, wie bemerkt, ganz mit der am Kopfe überein. Leider ist nicht nur ein Halszwischenstück, sondern auch die ganze rechte Augenbraue, die Nase, das Kinn und der Mund (bis auf den l. Winkel) ergänzt. Das Haar ist gut erhalten. Ueber der Mitte der Stirne kommen unter dem Helme kleine Haarspitzen heraus; dagegen ist im Nacken gar kein Haar angedeutet, dasselbe also kurz geschoren gedacht. Vor den Ohren sind kurze Locken angegeben. Die glatte Stirne dringt leise nach unten vor. Die feinen Züge der schmalen Wangen sind antik. Der ganze Baumstamm ist mit dem l. Unterarme neu; Michaelis vermutet wol mit Recht, dass einst über den Arm ein Gewand oder Fell fiel. Das Ende der Keule in der R. ist antik und nicht, wie Mich. angiebt, modern überarbeitet; es war niemals gerundet; dennoch ist nicht einzusehen, was das Attribut anderes als eine Keule gewesen sein sollte. Die Verbindung von Keule und attischem Helme aber lässt die traditionelle Deutung der Figur als Theseus als die einzig mögliche erscheinen. In der That konnte eine handlungslose statuarische Einzeldarstellung des Theseus nicht deutlicher als durch die Vereinigung von attischem Helme und Keule charakterisiert werden. Die Keule gebührt dem Helden der Urzeit, der gleich Herakles die Erde von Unholden reinigt, der geschmückte Helm aber bezeichnet den feinen Athener, den Feldherrn und Stifter der Demokratie. Die Künstler, die Theseus in Handlung und Gruppierung darstellten, konnten solcher Attribute freilich entraten.

Dass die Statue nicht, wie Michaelis glaubte, auf Lysipp zurückgeht, braucht heute wol kaum gesagt zu werden. Sie ist von lysippischen Werken in Allem, in Haltung, Körper- und Gesichtsbildung total verschieden.[1]) Sie gehört dem vorlysippischen Formenkreise an. Doch darin hat Michaelis Recht, dass er in dieser eleganten Figur, deren Reiz er richtig empfunden hat, ein Werk des 4. Jahrh.' erkennt.

Ihr nächster Verwandter ist offenbar der sog. Adonis des Vatican, in dem ich den Apollon des Euphranor vermutet habe.[2]) Die Haltung (l. Standbein, l. Unterarm vorgestreckt, r. gesenkt, Kopf nach seiner L. gewandt und leicht geneigt) ist ebenso wie die Körperbildung mit ihren ruhigen glatten Flächen und zarten Uebergängen sehr ähnlich. Gleichwol sind Verschiedenheiten vorhanden, die doch auf einen anderen Künstler deuten. Die Stellung ist etwas unruhiger als bei den auf Euphranor zurückgeführten Gestalten, deren beschauliches in sich versunkenes Wesen der Theseus nicht theilt. Er steht beweglicher und eleganter. Das Spielbein ist stark zur Seite gesetzt und die l. Schulter nebst der l. Hüfte sind etwas vorgeschoben, so dass der Oberkörper ein wenig schräg steht zu den Beinen. Der Kopf ist zwar auch dem „Adonis" verwandt, hat aber doch viel Individuelles, vor Allem weniger einfach grosse Züge als die auf Euphranor zurückgeführten Werke. Dabei sei bemerkt, dass er auch von den bei flüchtiger Betrachtung ähnlichen Aresköpfen mit attischem Helm, die der phidiasischen Epoche angehören (s. M.W. S. 126), recht verschieden ist und sich ihnen gegenüber sofort als das jüngere Werk kundgiebt.

Was die Körpermaasse betrifft[3]), so ist hervorzuheben, dass die Gesichtslänge der Entfernung vom Schwertfortsatz des Brustbeins zum Nabel und ebenso der von hier zum oberen Pubesrande entspricht. Es ist dies eine Proportion, die man im 4. Jahrh. öfters trifft, vor Allem bei Praxiteles (Hermes, eingiessender Satyr, Eros Centocelle) und Lysipp, aber noch nicht beim Herakles Lansdowne und nicht bei Polyklet, wo die Gesichtslänge grösser ist. Ferner ist am Theseus Blundell zu bemerken, dass die ganze Torsolänge wie auch beim Doryphoros des Polyklet gleich zweimal der Distanz der Brustwarzen ist; endlich aber dass, was der Norm sowol des 5. Jahrh.' speziell bei Polyklet als auch der bei Praxiteles und Lysipp widerspricht, jener Abstand der Brustwarzen auch der Fusslänge[4]) gleichkommt, während dort die Fusslänge immer

---

1) Am ehesten vergleichbar wäre die von mir M.W. S. 597, Anm. 2 signalisierte, ruhig stehende lysippische Athletenfigur in Berlin; auch an ihr springt aber die totale Verschiedenheit in die Augen.

2) Vgl. M.W. S. 587 ff.; hier ist auch schon S. 593, 1 auf unseren Theseus Bezug genommen.

3) Gesichtslänge 0,165; Fusslänge 0,293; Brustwarzenentfernung ebensoviel; Torsolänge das Doppelte. Die Maasse, die Michaelis Arch. Zeitg. 1874, S. 25 vom Theseus und Apoxyomenos giebt, müssen ungenau sein; er giebt als Gesichtslänge beider Figuren 0.20; am Apoxyomenos messe ich höchstens 0,178, Kalkmann giebt nur 0,175 (Proport. des Gesichts S. 91).

4) Die Fusslänge ist natürlich immer nur am Standbein gemessen; der Brustwarzenabstand nur an Figuren mit ruhig herabhängenden Oberarmen.

grösser ist. Dieses auch in modernen Proportionslehren vorkommende[1]) Verhältniss, Gleichheit von Fusslänge und Brustbreite an den Brustwarzen, also relativ kleiner Fuss beziehungsweise breite Brust, erscheint, soviel ich sehe, in archaischer Kunst häufiger und dann wieder im vierten Jahrh., aber, wie bemerkt, nicht bei Praxiteles noch bei Lysipp[2]), wol aber am Herakles Lansdowne, den ich vermutungsweise mit Skopas in Beziehung gesetzt habe (M.W. S. 515 f.) und am Dionysos von Tivoli, den ich Euphranor zuschreibe (M.W. S. 581 f.). So kommen wir auch von dieser Seite mit unserem Theseus dem Euphranor nahe, jedenfalls in die vorlysippische, aber nicht praxitelische Kunst des vierten Jahrhunderts.

Eine Stelle des Plutarch (Thes. 4) ermöglicht uns auch den Namen des Künstlers mit aller Wahrscheinlichkeit zu bestimmen; er bezeichnet als den Plasten des Theseus, als den Bildhauer, den die Athener ehren, weil er ihnen das plastische Bild des Theseus geschaffen, den Silanion. Zu Plutarchs Zeit gab es also eine berühmte kanonische Theseusstatue zu Athen, und diese war von Silanion. Dass unsere römische Kopie, die einzige Einzelstatue des Theseus, die uns erhalten, eben jenes Werk wiedergiebt, ist schon an sich wahrscheinlich und wird es noch sehr viel mehr dadurch, dass alles, was wir aus dem Kunstcharakter der Statue erschliessen konnten, vortrefflich dazu passt.

Von Silanion's Werken ist bisher nur das Porträt des Platon mit grösster Wahrscheinlichkeit in Kopieen nachgewiesen worden.[3]) Dieses Porträt beweist wenigstens, dass der Künstler vorlysippischer Formgebung huldigte. Die Behandlung des Haares und der Haut bekundet eine entschieden ältere Stilstufe als die Porträts lysippischer Kunstrichtung aus der Alexanderepoche. Auch der Theseus ist, wie bemerkt, vorlysippisch.

Wenn uns ferner das Platonporträt den Künstler nicht als eine Person von stark ausgesprochener Individualität, nicht als einen Mann von starker innerer Kraft und Schwung, sondern als einen ruhigen etwas nüchternen Beobachter kennen lehrt, so passt auch hiezu der Theseus sehr gut, dem alles heldenhaft Gewaltige fehlt, in dem aber der feine Athener recht gut charakterisirt ist, und dessen kleine, nicht energisch grosse Gesichtszüge wenig Ideales haben. Von Silanion wird bekanntlich kein Götterbild überliefert, sondern ausser Heroen- nur Porträt- und Athletenstatuen; der ideale hohe Stil war nicht sein Gebiet.

So gewinnen wir endlich eine feste Basis zur Erkenntniss der Kunst des Silanion, die um so erwünschter ist, als die neueren Vermutungen sich auf falscher Fährte bewegten.[4]) Ein interessanter Zug in dem Bilde, das wir von dem Künstler gewinnen,

---

1) z. B. in dem Kanon bei Kollmann, Plastische Anatomie S. 515, Fig. 163.

2) Bei Lysipp's Apoxyomenos ist die Fusslänge (0,314) ganz bedeutend grösser als die Brustweite (0,227), was aber zum Teil durch die vorgestreckten Oberarme veranlasst wird.

3) Helbig, Jahrb. d. Inst. 1886, S. 74, Anm. 10. Winter ebenda 1890, S. 155 ff. Wernicke ebenda S. 171. — Die Sappho des Silanion ist dagegen bis jetzt noch nicht identifiziert; über Winter's misslungenen Versuch s. M.W. S. 106 Anm.

4) Ueber Winter's Hypothese, dass der Diomedes auf Silanion zurückgehe, s. M.W. S. 320 f. Wenn es Kekulé von Stradonitz noch jetzt wiederholt (Gött. gel. Anz. 1895, S. 640), dass die Zeit

ist das nahe Verhältniss, in dem er zu Euphranor gestanden haben muss. Standen doch diese Beiden auch unserer Ueberlieferung zufolge im Athen des 4. Jahrh.' als die bedeutendsten und selbständigsten neben den Kreisen des Skopas und des Praxiteles. Vermutlich hat sich Silanion, der keinen eigentlichen Lehrer gehabt haben soll, doch näher an den vielseitigen thätigen Euphranor angeschlossen. Seine Ideen über Symmetrie legte er wie dieser in einem Buche nieder.

Die Datierung des Silanion ist neuerdings wieder Gegenstand der Untersuchung gewesen, wonach er in der Zeit um 328 v. Chr. geblüht haben soll[1]), in Uebereinstimmung mit Plinius, der ihn an das Ende des Verzeichnisses der Erzgiesser der 113. Olympiade gesetzt hat (Plin. 34, 51). Die zwei Denkmäler, die wir auf Silanion zurückführen dürfen, sprechen nun aber entschieden für das früher von Michaelis[2]) wahrscheinlich gemachte ältere Datum: der Schwerpunkt seiner Thätigkeit muss vor Lysipp und Alexander gelegen haben. Delamarre's spätere Datierung, die sich auf einige Inschriften von Oropos stützt[3]), hat nichts Entscheidendes für sich; ja sie beruht ganz auf einer unbewiesenen und auch nicht einmal wahrscheinlichen Annahme, dass nämlich die Festspiele zu Oropos gänzlich in Vergessenheit gerathen und erst 329/28 wieder erweckt worden wären. In den Inschriften, die er heranzieht, steht davon gar nichts.[4]) Die Wahrscheinlichkeitsgründe, die Michaelis für eine ältere Datierung vorgebracht hat[5]), bleiben danach ruhig bestehen; sie sind freilich auch nicht entscheidend, aber ihnen kommen jetzt die Denkmäler zu Hilfe. Das Datum des Plinius hat dem gegenüber bei der bekannten Anlage seiner chronologischen Verzeichnisse gar kein Gewicht.[6])

---

des Diomed „durch das Grabdenkmal des Prokleides unzweifelhaft bestimmt" werde, so kann man eben nur sagen, dass der Autor damit unfähig erscheint, auch nur die gewaltige Stildifferenz zwischen der Epoche des Perikles und der Mitte des 4. Jahrh.' zu erkennen (vgl. M.W. a. a. O.); hier wie beim Niketempelfries (s. oben S. 535 Anm.) dasselbe Vergnügen an einem kaleidoskopischen Durcheinanderschütteln aller kunstgeschichtlichen Thatsachen.

1) Delamarre in Revue de philologie XVIII, 1894, p. 162 ff.

2) Michaelis, Zur Zeitbestimmung Silanions (in Histor. u. philol. Aufsätze E. Curtius gew., 1884).

3) Der Eleier Satyros, dessen Statue Silanion für Olympia machte, erscheint in einem Siegerverzeichniss von Oropos (CIG S. 414), das Dittenberger zwischen 366 und 338 glaubte datieren zu können; die obere Grenze, nach 366, scheint unanfechtbar; die untere, vor 338, ist, wie Delamarre zeigt, nicht zu beweisen. Delamarre sucht nun seinerseits die Inschrift um 325 zu datieren, aber mit Gründen, die gar nichts Zwingendes haben; vgl. unten.

4) Es sind CIGS. 4253 und 4254; in 4253 ist von den Festspielen gar nicht die Rede, nur von dem Hieron und der Penteteris im Allgemeinen; 4254 werden die Kommissäre belobt, welche den Agon und die übrigen Festlichkeiten besorgt haben. Davon, dass diese Agone etwas ganz Neues und nicht auch früher gefeiert worden wären, steht hier nichts. Delamarre interpretiert dies nur hinein. Somit kann auch die Inschrift 414 vor 328 v. Chr. fallen und es bleibt für sie nur Dittenberger's obere Grenze: nach 366 v. Chr.

5) Die doch sehr wahrscheinlichen Identifikationen des Apollodoros und des Mithradates.

6) Vgl. M.W. S. 64. 532 und Anm. 1. Plinius und seine Quellen (Fleckeisen's Suppl.-Bd. IX) S. 22 f.

Mich. p. 354, No. 51. Sog. Statue der älteren Faustina. Es ist vielmehr die Statue einer Vestalin aus dem 3. Jahrh. n. Chr., mit den charakteristischen Kopfbinden und dem Schleier. Das Gewand ist von schwarzem Marmor, das Gesicht und Haar von weissem und scheint zugehörig.

Köpfe: Mich. p. 361, No. 106. Hermes-Kopf, unterlebensgross, mit runder geflügelter Kappe. Mit Recht von Michaelis gelobt. Es ist ein ausgezeichneter feiner Kopf, Kopie nach einem Werke des 4. Jahrh.' Der energische nach seiner r. Seite gewandte Blick aus dem weit geöffneten Auge und die krausen Locken erinnern auffallend an den Apoll vom Belvedere. Die Nase (die ganz antik ist) hat eine ähnliche feine Gestalt wie die des praxitelischen Hermes. Wol von einem Hermes des Künstlers des belvederischen Apoll (Leochares?).

Mich. p. 362, No. 115. Der kleine Homerkopf ist ächt; es ist eine gute Kopie des gewöhnlichen hellenistischen Typus.

Mich. p. 362, No. 117. Kopf eines Athleten oder jugendlichen Herakles mit Binde, unterlebensgross. Abgebildet S. 558 unten neben der Libyerin. Mit Unrecht von Mich. den Söhnen des Laokoon verglichen. Es ist vielmehr rein skopasischer Stil; der Kopist ist der Weise der Originale sehr nahe gekommen; das obere Augenlid ist ganz von dem Wulste darüber bedeckt, das untere fast gar nicht abgesetzt.

Mich. p. 364, No. 126. Ammon-Kopf. Taf. X links. Ein wichtiges Stück, indem es die Lösung eines alten Rätsels giebt. In den M.W. S. 95, Fig. 10; S. 96 f. hatte ich einen Kopf des vatikanischen Museums als Kopie eines phidiasischen Werkes der Zeit um 450—440 besprochen, doch mich jeder Deutung des durch einen seltsamen Haarwulst über der Stirne und wirre Barthaare um das Kinn charakterisierten Kopfes enthalten. Später hat P. Arndt (zu Einzelverkauf No. 398—399) die Deutung auf Ammon ausgesprochen, doch gleich wieder zurückgenommen. Mit Unrecht; seine Deutung wird jetzt durch den Kopf Blundell als die richtige erwiesen. Dieser ist nämlich eine Replik des vatikanischen, doch mit Widderhörnern (die, wenn auch zum Teil gebrochen, im Wesentlichen antik sind). Jetzt wird auch mit einem Male jener seltsame Haarwulst verständlich:[1]) er soll die Hörner verbinden und ihren Ansatz verstecken; sein Vorbild ist die starke, mit kurzen krausen Haaren bestandene Stirne des Widders.

Die Thierohren sind am Blundell'schen Kopfe ergänzt, doch richtig; sie waren einst vorhanden. Das vatikanische Exemplar hat menschliche Ohren und die Widderhörner sind nicht etwa abgebrochen, sondern waren niemals da.[2]) Bei einer dritten

1) Dass die frühere Deutung auf Dionysos ganz haltlos war, habe ich schon M.W. S. 96 bemerkt. Man hatte gemeint, unter dem Haarwulst seien kurze Stierhörner versteckt; dann hätte der Wulst aber seitliche Erhöhungen haben müssen, während er in Wirklichkeit doch ganz horizontal verläuft.

2) P. Hartwig hat das Original auf meine Bitte nochmals untersucht und teilt mir mit, dass nicht die geringste Spur auf einstiges Vorhandensein von Hörnern deute. Das linke Ohr ist ergänzt, das rechte aber antik, wenn auch „überarbeitet".

Replik in Kopenhagen (bei Arndt a. a. O. erwähnt) ist dasselbe der Fall; sie entbehrt der Hörner. Nun kann aber gar kein Zweifel sein, dass die Hörner das Ursprüngliche sind. Der Haarwulst wird, wie bemerkt, nur durch sie verständlich. Besonders hässlich und sinnlos erscheint am Vatikanischen und Kopenhagener Exemplar das plötzliche Abbrechen des Wulstes an den Seiten, wo er aus der geraden vorderen Fläche in rechtem Winkel umbiegt und aufhört; hier sollten eben die Hörner kommen, die dem Ganzen erst den festen Halt und Abschluss verleihen.

So stehen wir vor der merkwürdigen Thatsache, dass zwei Kopisten einen Ammonkopf durch einfache Weglassung der Hörner zu einem Kopfe gewöhnlich menschlicher Bildung machten. Ob sie fanden, dass der hoheitsvolle vornehme Ausdruck des Kopfes durch das thierische Attribut beeinträchtigt werde, ob sie aus dekorativen Gründen — wegen eines Gegenstückes — oder weshalb sonst sie die Hörner wegliessen, können wir natürlich nicht wissen.

Von den drei Kopieen ist die Kopenhagener die geringste; sie steht weit unter den beiden anderen; wenn sie statt der krausen Haare am Kinn gewöhnliche glatt herabfallende giebt, so ist dies zweifellos nur Ungenauigkeit. Die Blundell'sche Replik giebt diese Haare wie die Vatikanische. Indess ist erstere nicht so scharf und sorgfältig im Detail wie letztere, was sich z. B. am Schnurrbarte und den einzelnen Locken des Backenbartes zeigt. Sonst ist auch der Blundell'sche Kopf eine recht gute Kopistenarbeit. Die leise vordringende Stirne ist sehr fein modelliert. An den Seiten hinter den Ohren hängen die Enden des reifförmigen Bandes herab, das über dem Stirnhaar liegt und um das hinten die Haare in eine Rolle aufgenommen sind. Am Vatikanischen Exemplare erscheint hinter den Ohren ein ganz unmotiviertes breites Binden-Ende.

Wir besitzen vier verschiedene Ammonstypen aus dem 5. Jahrh., die schon Arndt a. a. O. richtig unterschieden hat. Dem besprochenen, den wir als den Blundell'schen Typus (*A*) bezeichnen wollen, steht am nächsten *B*, Typus München 81, mit Replik in Petersburg, Ermitage No. 324[1]): *B* hat mit *A* gemeinsam die Anordnung des Haares mit der Rolle hinten und der Scheitelung auf dem Oberkopfe; verschieden ist der Ansatz der Hörner; statt des Wulstes fällt das Haar, dessen Scheitelung bis vorne durchgeführt ist, so nach den Seiten herab, dass der Ansatz der Hörner verdeckt wird. Die Lockenenden vor den Ohren sind wieder sehr ähnlich wie bei *A*. Endlich stimmt auch das wirre Barthaar am Kinn mit *A*. Beide Typen stehen offenbar in Beziehung zu einander und gehören zwei gleichzeitigen Künstlern an. Die

1) Dieser Petersburger Kopf ist derselbe, den Arndt a. a. O. als unbekannten Ortes nach einer Photographie citiert. Ich habe den Kopf selbst in Petersburg photographiert. Mit Unrecht hielt ihn Arndt möglicherweise für eine „ältere Vorstufe"; er ist einfache Replik von München No. 81, aber die Arbeit eines flüchtigen Kopisten, der sich mit oberflächlicher Angabe des Barthaares begnügte und dabei das charakteristische Detail des krausen Kinnbartes fallen liess; die Münchner Kopie bemüht sich dagegen recht genau zu sein, ist aber eine trockene Arbeit des 2. Jahrh.' n. Chr. und im Ausdruck blöde und geistlos.

bedeutendere und originellere ist aber gewiss *A*, die ich auf Phidias oder einen ihm sehr nahe stehenden Meister zurückgeführt habe. — Etwas jüngeren Ursprungs scheinen die beiden anderen Typen: *C*, Neapel Inv. 6274. Die Stilisierung erinnert sehr an die der Asklepiosköpfe aus der Schule des Phidias, in die auch dieser Ammon gehören wird. Der Ansatz der Hörner ist hier durch das von der Stirne aufstrebende Haar verdeckt. Die Stirne ist niedriger, der ganze Ausdruck weniger edel als bei *A* und *B*; es ist mehr Charakteristik des Widdergottes versucht. — Der vierte Typus, *D*, unterlebensgross, in drei Kopieen in Berlin No. 9, Wörlitz (Arndt, Einzelverkauf 398—399) und Stockholm (Arndt, a. a. O.) erhalten, ist *C* verwandt; die Hörneransätze erscheinen in ähnlicher Weise durch aufstrebendes Haar verdeckt; der Kopf hat etwas allgemeine und wenig individualisierte Züge, die ebenfalls auf phidiasische Schule weisen.

Der Ammon des Kalamis, den Pausanias als Weihgeschenk des Pindar in Theben erwähnt[1]), kann in keinem jener vier Typen erkannt werden; denn keiner von ihnen kann vor die Mitte des 5. Jahrh.' fallen. Die Originale dieser Typen standen vermutlich einst in Kyrene und sind wol von dort nach Rom gekommen und dann kopiert worden. In Griechenland, wo der Ammonkult so selten war, haben sie gewiss nicht gestanden. Phidias und seinen Kreis für kyrenäische Auftraggeber wirksam zu denken, hat natürlich gar keine Schwierigkeit.

Unter den von Michaelis p. 373 summarisch erwähnten, nicht beschriebenen Köpfen des Vorzimmers neben dem „Pantheon" befindet sich eine gute Replik des Kopfes des Cassler Apollo, die dem Verzeichniss M.W. S. 371 zuzufügen ist. Nase, Kinn und Oberlippe sind neu; das Haar ist sehr sorgfältig und gut kopiert. Eine auffallende Abweichung ist, dass die zwei Seitenlocken hinter dem l. Ohre (die ganz erhalten sind) und namentlich die vordere der beiden kürzer als sonst sind; der Kopist hat sich hier wol verhauen und der Marmor reichte ihm nicht.

Ebenda befindet sich ein sehr interessanter, reichlich lebensgrosser bärtiger Kopf mit einer hohen spitzen Kappe, die in den Nacken herabgeht. Er hat Satyrohren, dazu kleine Hörner, die aber modern sind. Es ist ein Werk pergamenischen Stiles; man würde einen Barbar vermuten, wenn nicht die Ohren wären.

Hoch oben im „Pantheon" in einer der Lünetten steht ein schöner polykletischer Knabenkopf (ganzer Hals neu), der dem Typus des Dresdener Knaben (M.W. S. 475 ff.) ähnlich ist, mir aber, soweit der hohe Ort der Aufstellung eine Bestimmung zuliess, ihm nicht völlig gleich zu sein schien. Das sehr fein und scharf gearbeitete Haar fällt wie dort über das Oberteil der Ohren.

Interessant ist auch noch ein kleiner römischer Knabenkopf, ein treffliches Porträt aus der früheren Kaiserzeit, mit einem geflügelten Petasos, also (wahrscheinlich als Verstorbener) mit Mercur identifiziert.

Ein anderer vortrefflicher Kopf stellt ein römisches Knäbchen von 2—3 Jahren mit ganz kurzem Haare dar.

1) Vgl. über seine Stiftung Studniczka, Kyrene S. 83.

Woburn Abbey.

Mich. p. 738, No. 129, „Bust of Ganymedes". Taf. VI. Gute Replik des Pariskopfes München 135.[1]) Eine Kopie der ganzen Statue mit (sehr flüchtig gearbeitetem) Kopf ist in Samml. Lansdowne zu London erhalten (abg. Masterpieces p. 358 fig. 154). Ich habe in diesem Typus den Paris des Euphranor vermutet (M.W. S. 591 f.). Die Verwandtschaft mit dem sog. Adonis des Vatican ist auch an dieser neuen Kopie in die Augen fallend; ebenso die Aehnlichkeit mit dem Dresdener Knaben M.W. S. 585, Fig. 114; man beachte namentlich das Profil und die Locken im Nacken. Ferner ist auch der Münchner Pan (M.W. S. 593; Masterpieces p. 360 fig. 156) in der ganzen Stimmung und den einzelnen Zügen sehr verwandt. Entfernter steht der Erostypus Centocelle, der sich zwar als gleichzeitiges und verwandtes, aber doch von einem anderen Künstler (Praxiteles) herrührendes Werk kundgiebt.

Das Münchner Exemplar des Paris-Kopfes ist in den kleinen Einzelheiten der Locken schärfer und detaillierter als das von Woburn, dafür aber im Ganzen trocken und hart; es ist eine Arbeit des 2. Jahrh.' n. Chr., jenes ist älter (etwa augusteischer Epoche). Eine freiere Umarbeitung des in dem Münchner und Woburn-Kopfe kopierten Originales ist die Statue Jacobsen, die die Kopfwendung verändert und die Locken effektvoller in modernerem Sinne anordnet.

Der Paris des Euphranor, den ich hinter diesen Kopieen und Umbildungen vermute, weil das Werk unlöslich verknüpft erscheint mit anderen, die mich aus verschiedenen Gründen auf Euphranor führten, ist neuerdings in einer total verschiedenen Gestalt, in dem Ares Borghese, zu erkennen vorgeschlagen worden.[2]) Auf Grund des bekannten Ringes, den das Borghesische Exemplar des Louvre am r. Unterschenkel zeigt, in dem Robert einen Schmuckring sieht, erklärt er diesen gewaltigen männlichen Krieger mit dem Backenbartflaum für den schönen Paris. In diese Deutung hat sich Robert so sehr hineingedacht, dass er jener Figur, die vor allen Antiken durch ihre wuchtige Ueberkraft, ihre schwerfällige Fleischigkeit auffällt, Eigenschaften zuschreibt, die ihr doch wirklich gänzlich fremd sind, wie eine „weichliche Schönheit", „Eleganz", die „Sucht zu gefallen" und ein „weiches Hinträumen". Dagegen ist es Robert allerdings nicht entgangen, dass dieser gewaltige Körperbau — der z. B. durch die ganz vereinzelte Abnormität charakterisiert wird, dass der Brustwarzenabstand grösser ist als die Fusslänge![3]) — mit Plinius' Angabe von dem knappen Körper der

1) Mit demselben auch in den Maassen übereinstimmend. Gesichtslänge 0,148—0,15; innerer Augenwinkel bis Kinn 0,09. Eine Abweichung besteht indess darin, dass die Mütze am Münchner Exemplar weiter in den Nacken herabreicht und das Haar hier grösstenteils bedeckt; dennoch ist nicht zu bezweifeln, dass beide Köpfe auf ein Original zurückgehen. — Ein sonst verwandter Kopf im Louvre (Catal.-No. 535) differiert doch in den Haaren, in den Maassen (Gesichtslänge 0,17) und der Kopfwendung; wieder anders ist der Kopf des British Mus. (Friederichs-Wolters 1580).

2) C. Robert, Votivgemälde eines Apobaten. Halle 1895, S. 21 ff.

3) Fusslänge 0,325, Brustwarzenabstand 0,343. Ueber das gewöhnliche Verhältniss dieser Maasse s. oben S. 560 f.

Gestalten des Euphranor („in universitate corporum exilior") unvereinbar ist. Robert muss daher zu dem verzweifelten Mittel greifen, zu vermuten, dass Plinius oder seine Quelle einen griechischen Ausdruck missverstanden hätten und dass das „exilior", das vortrefflich im Zusammenhange steht und eben der rechte Gegensatz zu dem ihm gegenübergestellten „grandior" ist, falsch sei. Indess, es steht noch schlimmer mit Robert's Deutung, indem es Thatsache ist, dass das Alterthum in dem Typus „Achill Borghese" den Ares oder Mars gesehen hat und dass die von Robert vorgeschlagene Ergänzung der Statue mit Bogen, Pfeil oder Köcher in den Händen nicht angeht. Zwei Repliken nämlich[1]) geben ihm das Wehrgehänge um die Brust; er ist ein Schwert-, nicht ein Bogenkämpfer. Die Linke kann dann aber nur die Lanze gehalten haben; dies geht auch aus der Haltung des Unterarms hervor, die für den Bogen steif und unnatürlich und mit dem Stile der Figur unvereinbar wäre, dagegen für die lange Lanze vortrefflich passt. Es kommt ferner dazu, dass eine andere Replik über dem Baumstamm neben dem l. Beine einen Panzer hinzufügt. Wenn Robert endlich meint, der Helm sei vielleicht ohne Busch gewesen, so widerspricht auch dies dem thatsächlichen Befund, indem Reste des Buschs an mehreren Kopieen erhalten sind. Die Deutung als Ares oder Mars wird aber ganz zweifellos durch die vorkommende Gruppierung mit Venus und durch die Anbringung der heiligen Tiere des Gottes, der Hunde, vorne am Stirnschilde des Helmes.[2]) Denn dass diese Hunde auch auf Paris als früheren Hirten sich beziehen könnten, ist ein Sophisma, an das Robert doch wol selbst nicht glaubt. — Es bleibt der Ring am rechten Unterschenkel. Allein

---

1) M.W. S. 121, A. 5 habe ich von den „Repliken" gesprochen, dieselben der Kürze halber indess nicht aufgezählt; da sie Robert nicht bekannt zu sein scheinen (S. 23), so sei dies hier nachgeholt. Mir sind in den Originalen bekannt: 1) Oberkörper mit Kopf in Dresden, Augusteum Taf. 35; mit Schwertgehänge. — 2) Vatican, beim Eingang für die Fremden; Torso, als Krieger ergänzt; Stamm am l. Beine mit darübergelegtem Panzer antik. — 3) Rom, Pal. Giustiniani, auf der ersten Treppe; Torso, mit Ergänzungen. — 4) Florenz, Uffizien, Dütschke 24; Torso, mit Ergänzungen. — 5) Capitol, Salone 13, Clarac 943, 2421 = 635, 1433; der ungebrochene Kopf ist der des Hadrian mit Helm als Mars; Schwertband; r. Unterbein bis nahe zum Knöchel antik, ohne Ring. — 6) Ebenda No. 34, Helbig Führer 498, mit Venus gruppiert, mit Porträtkopf des 3. Jahrh.' n. Chr., Chlamys zugefügt; r. Bein antik, ohne Ring. — 7) Unterkörper aus Ephesos im British Museum, mit zugehöriger Inschrift, die zeigt, dass Commodus als Prinz dargestellt war; das Erhaltene ist gute genaue Replik des Ares Borghese von etwas über dem Nabel; es war Chlamys zugefügt, die hinten herabfällt und von der R. gefasst war. R. Bein ohne Ring. — Ferner sind mir an Köpfen bekannt: 8) München, Glypt. 91. — 9) Petersburg, Ermitage 171, gering und spät, doch genaue Kopie. — 10) Rom, Thermenmuseum, geringes Exemplar. — 11) Louvre, catal. No. 290. — Endlich ist ein Kopf im Lateran zu nennen (No. 579), der von einer Replik stammt, die die Figur zum Porträt verwendete; die Züge mischen die eines Porträts des 2.—3. Jahrh.' mit denen des Originals. — Robert irrt, wenn er S. 23 von einer Replik des Kopfes im Museo Torlonia spricht; der Kopf, den er meint, ist der eines ganz anderen Ares-Typus; ich habe ihn M.W. S. 124 mit Anm. 2 besprochen und den Eros am Helme als Kopistenzuthat erwiesen.

2) Sie kehren an den verschiedenen Kopieen wieder, gehören also dem Originale an. Vgl. über sie Dilthey, Bonner Jahrb. 1873, S. 37, Anm.

dieser erscheint nur am Exemplar des Louvre, nicht an den Repliken, und dann ist er ja jedenfalls unsicherer Bedeutung. Robert hält ihn für einen Schmuckring; allein es sind andere Auffassungen möglich, und auf einer so gänzlich unsicheren Grundlage lässt sich keine Deutung aufbauen. Die Figur ist thatsächlich, wie wir sehen, Ares; der Ring lässt sich damit ganz gut vereinigen. Er kann sogar, wie Robert will, ein Schmuckring sein; der Gedanke, den verliebten, der Venus Dienste ergebenen Gott durch Zufügung eines weibischen Schmuckstückes zu charakterisieren, wäre einem Kopisten wol zuzutrauen.[1]) Wahrscheinlicher bleibt mir die alte Deutung als Fessel[2]) auf Grund der berühmten Fesselung des Ares durch Hephästos oder selbst allgemeiner auf Grund der hellenistisch-römischen Anschauung von der Verliebtheit als einer Art Fesselung, die sich auch in den häufigen gefesselten Eros- oder Psychedarstellungen kundgiebt. Wie dem auch sei, die sonst feststehende Bedeutung der Figur kann durch das zweifelhafte Detail, den Ring, jedenfalls nicht im mindesten erschüttert werden.

Indess Robert glaubt, auch abgesehen von seiner eigenen Vermutung über den Paris des Euphranor, den meinigen ablehnen zu müssen. Dieser sei vielmehr „das Parisideal der hellenistischen und der römischen Zeit". Vielleicht ändert er seine Meinung hierüber angesichts der schönen Blundell'schen Kopie, welche die einfache Ruhe und relative Strenge des Originales deutlich offenbaret. Die Zeit desselben wird durch die oben angeführten stilistischen Parallelen unverrückbar bestimmt: es ist eben die Epoche Euphranors. Wie dagegen der hellenistisch-römische Paris aussah, das lehrt die vatikanische sitzende Statue (vgl. M.W. S. 592 Anm.). Der Achill Borghese andererseits zeigt sich in jedem Zuge noch als Werk des ausgehenden 5. Jahrh.', der Nachfolge des Phidias.

Robert bemerkt, dass die im Nackten schwelgende Plastik das orientalische Kostüm bei Paris verschmäht haben werde. Ganz richtig; sie liess ihn nackt; aber die phrygische Mütze gab sie ihm, um ihn kenntlich zu machen, indem nach Ausweis der Vasenbilder schon im ganzen letzten Drittel des 5. Jahrh.' bei Paris die volle phrygische Tracht wenigstens in der Malerei herrschend war.[3]) Danach musste sich das plastische Bild richten und wenigstens die Mütze annehmen, wenn die Bedeutung der Figur nicht ohnedies durch die Handlung klar genug war. Einen Paris mit Helm sucht man dagegen vergebens.

Endlich sucht Robert auch das bekannte Apophthegma des Euphranor über seinen fleischgenährten Theseus, ferner des Varro Zeugniss, der im Gegensatz zum Klein-

1) Ich erinnere, dass ich die Auffassung des Gottes als verliebt nur dem Kopisten, nicht dem Originale zuschreibe (M.W. S. 121, A. 5). Dass die Zuthat eines Eros indess nicht am Helme einer Replik des „Achill Borghese", sondern eines ganz anderen Ares vorkommt, ist oben S. 567 Anm. 1 bemerkt.

2) Die auch Dilthey a. a. O. S. 35 verteidigt hat.

3) Nicht nur beim Parisurteil; vgl. die schöne Petersburger Vase mit Paris bei Helena, die Robert selbst (Iliupersis des Polygnot S. 35) mit Zeuxis, also einem Vorgänger des Euphranor zusammen bringt.

maler Kallikles dem Euphranor „*altitudo*“ beilegt, endlich das Plinianische „*expressisse dignitates heroum*“ für seine Vorstellung von Euphranors Paris und gegen die meine zu verwenden. Das letztere ist jedenfalls unberechtigt. Die mit gehaltener Ruhe verbundene feine Charakteristik der von mir Euphranor zugewiesenen Werke passt sehr gut zu dem „*expressisse dignitates*“; dass Euphranor mit seinen grossen Wandgemälden von Göttern und Heroen aber als passender Vertreter der „*altitudo*“ einem Kleinmaler gegenüber genannt werden konnte, ist einleuchtend; endlich die Bezeichnung seines Theseus als fleischgenährt gegenüber dem rosengenährten des Parrhasios braucht sich gar nicht auf besonders fleischigen Körperbau, sondern wird sich viel eher nur auf das verschiedene Kolorit des männlichen Fleisches bezogen haben. Ueber die Art der Körperbehandlung bei Euphranor erfahren wir aus all diesen drei Zeugnissen gar nichts; wol aber werden wir in ausdrücklichster Weise über diese belehrt durch das „*in universitate corporum exilior*“, und zu diesem passen die von mir ihm beigelegten Werke trefflich — Robert aber muss eben dieses einzig deutliche und wertvolle Zeugniss zu beseitigen versuchen!

Es bleibt das Epigramm, das bei Plinius im Auszug vorliegt; es rühmte an Euphranors Paris, dass man den Richter der Göttinnen und den Liebhaber der Helena in ihm erkenne — „*et tamen Achillis interfector*“, und dennoch hatte er auch etwas vom Mörder des Achilles. Es ist hienach klar, dass der dominierende Charakter der Statue der des *judex dearum* und *amator Helenae* war, in dem man aber gleichwol auch den Mörder Achills sehen konnte — wol bemerkt übrigens nur den Mörder, nicht den Ueberwinder in offenem Kampfe. Warum sollte ein nach Contrasten und Pointen suchender Epigrammatiker nicht dergleichen von unserer Parisstatue aussagen können! Ganz unverständlich wäre das Epigramm dagegen bei Robert's Paris; hier müsste es ja heissen, man sehe, wie Paris den Achilles durch die Wucht fleischiger Körperkraft überwunden habe, und der *judex dearum* und *amator Helenae* könnte höchstens mit einem „*et tamen*“ folgen. Kurz, von welcher Seite wir die Sache betrachten, der neue Paris Robert's hält nicht Stand und es wird wol beim alten bleiben.

Mich. p. 739, No. 141. Torso der Aphrodite. Taf. VII. Zu der Literatur bei Michaelis füge Müller-Wieseler, Denkm. a. Kunst II, 277. Ein ganz ausgezeichnetes Werk, früher mit Recht in England berühmt; nur Waagen (Treasures of art in Gr. Brit. III p. 468) fand Einiges daran auszusetzen. Es ist die beste mir bekannte Kopie eines in späterer Zeit so sehr beliebten, viel kopierten und modificierten Originales, das wol schon der Generation nach Praxiteles angehörte (vgl. M.W. S. 643). Am nächsten steht dem Woburn'schen Exemplare ein ebenfalls sehr gut gearbeiteter Torso in Berlin No. 28, der von jenem aber doch noch übertroffen wird; beide sind offenbar reine Kopieen des verlorenen Originales; die mediceische Statue ist schon ein wenig umgebildet und mehr noch die capitolinische.

Mich. p. 746, No. 201. Statue des Dionysos. Taf. VII. Ausgezeichnet durch Erhaltung wie durch Arbeit. Es ist nichts von Belang ergänzt; der Kopf gebrochen, doch zugehörig. So wenig originell das Motiv erscheint, so sind mir doch keine Repliken dieser Statue bekannt; nur Clarac 679, 1588 (mit ergänztem Kopfe) könnte Replik sein. Geist und Formen sind die der spätpraxitelischen Kunst. Das Original wird wol auch der Nachfolge des Praxiteles angehört haben. Die Kopie gehört erst dem 2. Jahrh. n. Chr. an. Besonders vorzüglich ist der Rücken gearbeitet.

Mich. p. 747, No. 210. Statue der Athena. Taf. VII. Von sehr guter Erhaltung; der Kopf ist zwar gebrochen, doch keineswegs neu, wie Michaelis angiebt, sondern antik und zugehörig; sogar der Busch des Helmes ist völlig antik. Auch die Arme sind grossenteils antik, der Schild neu. Die Gesichtslänge beträgt 12—12½ cm, von der Halsgrube zur Fusssohle 1,07. Sichere Repliken kenne ich nicht; doch sind Clarac 462, 888 D und 472, 898 A wahrscheinlich solche.

Die Statue giebt ein Original des praxitelischen Kreises wieder. Die Stellung und die Stilisierung des Gewandes ist der Dresdener Artemis (M.W. S. 554 ff.) aufs nächste verwandt. Die Stellung ist nur dadurch verschieden, dass das Standbein das rechte und dass beide Oberarme gesenkt sind. Das Gewand zeigt die Steilfalte vom Knie des Spielbeins und die charakteristischen Falten wie jene Artemis; dazu hohe Gürtung. Der Kopf hat einfach zurückgestrichenes Haar und im allgemeinen praxitelische Züge, ist jedoch unbedeutend im Ausdruck. — Es giebt bekanntlich einen Athenatypus, der jener Artemis in Stellung (l. Standbein) und Haltung (r. Arm erhoben) und durch die schräge die Brust ähnlich dem Köcherband durchschneidende Aegis noch wesentlich ähnlicher ist (M.W. S. 556). Der Woburn'sche Typus nimmt in Gürtung und Aegis die gewöhnliche Tracht der Athena, stilisiert sie aber ganz in jenem praxitelischen an der Artemis deutlichen Sinne. — Es giebt noch eine sehr verwandte Athena in Kopieen, die aber l. Standbein hat.[1])

Mich. p. 752, No. 257. Kopf eines griechischen Philosophen. Taf. VIII. Ein etwas überlebensgrosses, überaus lebendiges Porträt (innerer Augenwinkel bis Kinn fast 14 cm; Gesichtslänge c. 21 cm). Der obere Teil des Halses ist antik. Der Kopf macht eine pathetische Wendung nach seiner Rechten; der Mund ist wie in erregtem Sprechen geöffnet. Leider ist die Nase ergänzt.

Die kunstgeschichtliche Stellung dieses prachtvollen Kopfes ist nicht schwer zu bestimmen: er kann nur der hellenistischen Periode angehören. Der von Milchhöfer erkannte Chrysippos des älteren Eubulides[2]), der Homerkopf, von idealen Typen der

1) Amelung, Basis d. Praxiteles S. 23 f.: Torso aus Ephesos im Brit. Mus. und einer im Museo Chiaramonti 403. Mit Recht bemerkt Amelung S. 24 Anm. 1 ein Versehen von mir in Bezug auf letzteren Torso.

2) In Archäol. Studien H. Brunn dargebracht, 1893.

des Kentauren, wie ihn namentlich der Speirer Bronzekopf[1]) giebt, dies sind stilistisch die nächsten ungefähr datierten Parallelen. Besonders charakteristisch ist der geöffnete Mund und die Art seiner Umrahmung mit dem Barte, das vom Barthaar freie Kinn, dann natürlich die Behandlung der Hautfalten besonders um Auge und Nasenwurzel und die gesamte pathetische Auffassung.

Schwieriger ist die ikonographische Frage. Eine Replik ist mir nicht bekannt und auch P. Arndt, der die Freundlichkeit hatte, sein reiches Photographieenmaterial daraufhin zu prüfen, kennt keine Wiederholung. Michaelis fühlte sich an den Kopf des Karneades erinnert. Und damit traf er offenbar das Richtige: der einzige wirklich sehr ähnliche Kopf ist der bei Visconti, Icon. gr. I pl. 19, 1. 2 (vgl. p. 177) abgebildete des Karneades. Bekanntlich ist das farnesische Original, auf welches diese Zeichnung zurückgeht, verschollen; wir kennen es nur durch die Zeichnung. Die Deutung ist durch die Inschrift sicher. Die Aehnlichkeit mit dem Woburn'schen Kopfe ist gross und würde vielleicht noch grösser sein, wenn wir das Original statt der Zeichnung vergleichen könnten; allerdings sind auch Unterschiede vorhanden[2]); allein jene unbestreitbare Aehnlichkeit genügt, um in dem Woburn'schen Kopfe eine Replik, ein Porträt des Karneades vermuten zu dürfen. Da dieser 129 v. Chr. in hohem Alter starb, wird die Entstehung des Porträts nicht lange vorher fallen, was mit seinem stilistischen Charakter durchaus harmoniert.

Nicht minder vortrefflich passt aber dies Porträt zu dem Bilde, das wir uns nach der Ueberlieferung von Karneades machen mussten, dem Manne mit der leidenschaftlichen hinreissenden Gewalt der Rede[3]), der mit der Schärfe seiner Skepsis alles Bestehende, jede Beweisführung und selbst die Gottesidee angriff, der an allem Festen und Positiven rüttelte und die Möglichkeit jeden Wissens leugnete. Das Porträt dieses leidenschaftlichen Eiferers bildet so recht ein Gegenbild zu jenem des Stoikers Chrysippos[4]), der mit Ruhe und Breite seine immer auf das Positive gehende, tugendhaft weise und glücklich machenden Anschauungen auseinandersetzt. Es wird uns Karneades lebendig, wie er die Schale seines scharfen Spottes über Chrysippos ausgiesst.

---

1) Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande Heft 93, Taf. 6.

2) Am farnesischen Kopfe ist nach der Zeichnung des Gallaeus und der bei Visconti der Mund geschlossen und das Kinn mit Haaren bedeckt: das Haar am Oberkopfe ist bei Visconti voller, bei Gallaeus ist über der Stirne Glatze angegeben. — Der Kopf im Capitol, den Helbig, Führer No. 462 als Karneades bezeichnet, ist wesentlich verschieden; Haar und Gesicht sind total anders. Auch der Karneades genannte Kopf im Louvre (Catal. No. 72) ist ohne Aehnlichkeit mit dem farnesischen Kopfe.

3) „violenta et rapida Carneades dicebat" bei der berühmten Gesandtschaft in Rom, Gell. 6, 14, 10. „In dicendo acerrimus et copiosissimus" heisst er bei Cic. de orat. I, 11.

4) Milchhöfer in Arch. Studien H. Brunn dargebr. 1893, S. 37 ff.

Cambridge.

Mich. p. 258, No. 47. „Terminal head of Dionysos" im Fitzwilliam Museum. Taf. IX. Ein durch Stil und Haartracht interessanter Hermenkopf, von dem mir keine andere Kopie bekannt ist. Das Vorderhaar ist jederseits zweimal um ein reifförmiges Band geschlungen und endet vor den Ohren in je zwei kleinen gedrehten Löckchen. Hinter den Ohren fällt die übliche grosse Locke auf die Brust. Das in den Nacken fallende Haar war zusammengebunden; das Ende fehlt. Die kleinen Ergänzungen sind ohne Belang; die Hermenform ist durch antike Teile gesichert.

Besonders charakteristisch ist die feine Modellierung der Stirne, das Vordringen nach der Mitte, die Einsenkung über dem Brauenbogen und die schmale Nasenwurzel mit den von ihr aufwärts gehenden Vertiefungen. Die nächsten Parallelen bieten der Kopf des Florentiner sog. Asklepios und die ihm verwandten Werke, die ich auf Myron zurückgeführt habe (M.W. S. 394 ff.). Auch die Stilisierung von Haar und Bart gleicht jener dort. Auffallend ist die kleine Bildung des Augapfels; diese fällt aber wahrscheinlich dem Kopisten zu; denn die übrigen Abmessungen des Kopfes, die Begrenzungen der Augenhöhle lassen ein normal grosses Auge erwarten. Wir vermuten in der Herme die Kopie nach einem unter Myron's Einfluss stehenden Werke.

Das Original aber wird eine der zahlreichen Hermen gewesen sein, die in Athen in kimonischer Zeit errichtet worden. Nach den Perserkriegen scheint man zunächst das Bedürfniss gehabt zu haben, die nach alter von den Vätern überkommener Ueberlieferung in Attika so heilig gehaltenen Hermen in Stadt und Land wieder zu errichten. Damals entstand wahrscheinlich die grosse Hermenserie auf der Agora, *οἱ Ἑρμαῖ* genannt; von dreien derselben ist ausdrücklich überliefert, dass sie Kimon geweiht hat, dem gestattet wurde ein auf seine und seiner Genossen Kriegsthaten am Strymon bezügliches Epigramm auf denselben verteilt anzubringen.[1]) Auch auf dem Lande errichtete man die Hermen neu; wir besitzen noch das Bruchstück einer solchen auf dem Wege nach Eleusis gefundenen mit ihrem Epigramme.[2]) Die Künstler, denen

---

1) Die Zeugnisse bei Preger, Inscr. metr. 153; vgl. Wachsmuth, Stadt Athen II, S. 362. Mit Unrecht hat man an Porträthermen der Strategen gedacht; es waren der Ueberlieferung nach nur gewöhnliche Hermen, also bärtige Hermesköpfe; die Kimon verstattete Ehre bestand in der Anbringung des Epigramms.

2) Ich meine die in Athen im Nationalmus. befindliche Herme mit dem Epigramm CJA I 381, das in der Anthologie mit unter denen des Anakreon steht (Anth. Pal. 6, 138). Mit Recht hat Kirchhoff dies schlechte Zeugniss verworfen. Wenn auch die paläographischen Gründe kaum als entscheidend gelten können, so kommen nun andere hinzu. Es sind freilich nur Brust und Halsansatz nebst der rechten Schulterlocke erhalten; letztere zeigt den gewöhnlichen geringelten strengen Typus (wie auch am Cambridger Kopf); Halsgrube und Schlüsselbeine aber sind in fast freier Weise modelliert; auch ist das Material der Herme pentelischer Marmor. Dies weist auf kimonische, nicht pisistratische Zeit. Das Epigramm selbst sagt deutlich, dass die Herme der Ersatz einer älteren von Kalliteles geweihten ist; der Grund, dass ein Ersatz notwendig wurde, wird aber am wahrscheinlichsten in der Zerstörung beim Perser-Einfall gesucht.

diese Aufgaben zufallen mussten, sind natürlich die damals in Athen dominierenden, also vor allen Kritios und Nesiotes, Hegias und Myron und deren Schüler.

Wenn wir uns dies klar gemacht haben, fällt ein neues Licht auf die zahlreich in unseren Sammlungen erhaltenen bärtigen Hermenköpfe des strengen Stiles. Ein Teil derselben zeigt noch im Wesentlichen die Formen des letzten archaischen vorpersischen Stiles; natürlich, denn bei diesen Verkörperungen altväterlichen Glaubens schloss man sich vielfach gewiss auch in nachpersischer Zeit an die alten Typen an.[1]) Daneben giebt es aber solche, die in Haartracht und Stil der neueren Richtung folgen; eine der schönsten und interessantesten der uns erhaltenen Kopieen von Hermen der letzteren Art ist der Kopf zu Cambridge, in dem wir den Einfluss myronischer Kunst erkannt haben.

Michaelis nennt den Kopf noch Dionysos nach der alten von Visconti ausgehenden Terminologie derartiger Hermenköpfe, die aber vollkommen haltlos ist. Sie stellten alle Hermes dar, bärtig nach der alten attischen Auffassung. Es wäre sehr zu wünschen, dass die zahlreichen erhaltenen Kopieen jener strengen attischen Hermen einmal zusammenfassend behandelt würden.

Mich. p. 271, No. 115, „relief repr. three women", befindet sich jetzt in der Bibliothek von Trinity College. Dies interessante Stück ist ein Hekateion des gewöhnlichen attischen Typus, wo die drei Gestalten um eine Säule stehen; gegürteter Peplos mit archaistischen Falten. Das Merkwürdige ist, dass neben der einen unten die kleine Figur des attischen bärtigen bocksbeinigen Pan hinzugefügt ist, der einen Opferkorb trägt. Wie ich in den Athen. Mitth. 1878, S. 195 ff. nachgewiesen habe, begegnen wir auf attischen Denkmälern mehrfach einer Vermengung der Chariten und der dreigestaltigen Hekate; hierdurch scheint auch der unzertrennliche Genosse der athenischen Chariten Pan mit Hekate in Verbindung gekommen zu sein.[2]) Obwol aus Alexandrien stammend ist das Stück attischer Art; es gehört in das 4.—3. Jahrhundert v. Chr.

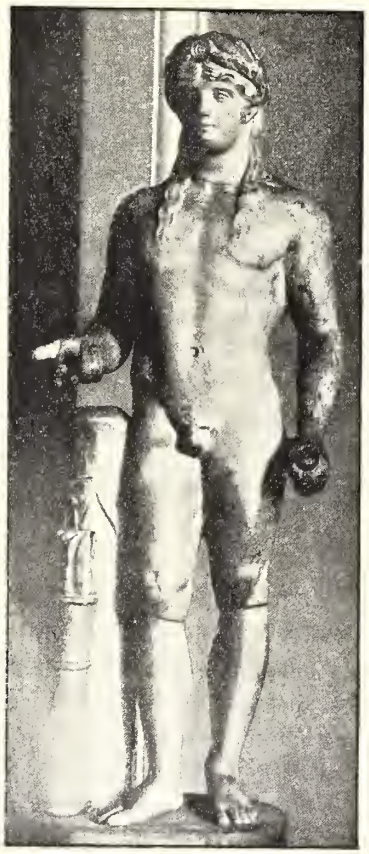
Nicht von Michaelis beschrieben, aber bemerkenswert ist:

Statuette im Fitzwilliam Museum, aus S. Disney, als Apollo ergänzt (umstehend nach Photographie).[3]) Gute, stilistisch offenbar recht treue Kopie einer Statue strengen Stiles in der Art des Kritios und Nesiotes. Leider ist nur der Torso antik; Kopf, Unterbeine, r. Unterarm (der aber vorgestreckt war), l. Hand, der Haarschopf im

1) Auch sind uns in Griechenland selbst noch verschiedene Nachbildungen der alten bärtigen Hermentypen aus späteren, aber doch wol vorrömischen Zeiten erhalten.

2) Ein anderes Zeugniss dieser Verbindung ist das merkwürdige Relief der Glyptothek in München No. 301a, Hekateion, die drei Chariten und zwei Pane.

3) Museum Disneianum pl. 24, von Flaxman in Rom 1793 ergänzt.



Nacken und der ganze Stamm sind ergänzt. Die Schulterlocken sind antik, beweisen aber nichts für Apoll. Die Stellung (l. Standbein, das r. ganz wenig entlastet) ist dieselbe wie am Knaben in Kritios' Stil auf der Akropolis (50. Berliner Winckelmannsprogr. S. 150); sie scheint dieselbe gewesen zu sein bei dem Florentiner Bronzetorso, den ich dem Kreise des Kritios zugeschrieben habe (M.W. S. 676, Anm. 1). Die kraftvollen Formen, die Bildung der Pubes, mit der nach oben gekehrten Spitze in der Mitte, des Nabels und der Brust finden überhaupt hier und an den Tyrannenmördern ihre nächsten Parallelen.

Ein neuer Zuwachs des Fitzwilliam Museum ist ein aus den Ausgrabungen am Nemi-See stammender prachtvoller Terrakottakopf des Zeus, der ganz rot bemalt war. Er ist von gleicher Art wie der bekannte Brunn'sche Zeus-Kopf (Brunn, Götterideale Taf. 10); beide sind vorzügliche Vertreter der altrömischen thönernen Götterbilder; sie stammen etwa aus dem dritten Jahrhundert v. Chr.

Oxford.

Mich. p. 555, No. 59. Female bust, „the Oxford bust". An diesem schönen Stücke (das ich M.W. S. 98 Anm. nach dem Abguss erwähnt habe) ist die Büste nicht, wie Michaelis voraussetzt, zugehörig, sondern sicher fremd. Der Kopf aber scheint griechisches Original; es ist eine Variante der phidiasischen sog. Sappho.

Mich. p. 557, No. 62. Kopf der Niobe; ist nicht, wie Mich. angiebt, verdächtig, sondern vielmehr eine recht gute antike Replik der Florentiner Niobe. Wir besitzen den Kopf also jetzt in drei Kopieen; die Oxforder giebt die Hauptsachen, besonders den Ausdruck des Auges recht gut; die Haare sind in lockerer flotter Manier behandelt und kommen damit dem Originale sicher näher als der gewöhnlich sehr überschätzte Kopf Yarborough in Brocklesby, der die Haare in trockener harter detaillierter Weise giebt, die dem Stil des 4. Jahrh.' widerspricht und der auch die Umgebung des Auges zu hart bildet, wodurch der ganze Ausdruck leidet. Die Oxforder Kopie ist der gewöhnlich zu gering geschätzten Florentiner wenigstens gleichwertig, wenn nicht überlegen.

Edinburgh.

Unter den kleinen Marmorfiguren in der Bildergallerie befindet sich auch (von Michaelis nicht erwähnt) eine dritte Replik der kleinen Aphrodite, die den l. Fuss auf eine Gans setzt (die zwei anderen in Argos, Friederichs-Wolters Gipsabg. No. 1473, und Paris, Fröhner notice 146). Auch hier fehlt wie an den anderen der Kopf, doch ist von den Armen so viel erhalten, um zu erkennen, dass sie am Kopfe, also beim Ordnen des Haares beschäftigt waren. Das Original wird der Alexanderzeit angehört haben.

London, S. Lansdowne.

Mich. p. 453, No. 67. Artemis. Vgl. M.W. S. 45 Anm. 1. Ich habe die Statue nochmals genau untersucht und fand bestätigt, was ich schon früher (a. a. O.) bemerkte, dass der Kopf fremd ist; der eingesetzte Hals ist modern; der Kopf muss hinten langes Haar und Seitenlocken gehabt haben; er stammt von einem Werke phidiasischer Schule, ebenso wie der Torso. Bei diesem hatte ich fälschlich früher dem Kopisten eine Unrichtigkeit des Gewandes (ionische Knöpfärmel am dorischen Peplos) zugeschrieben; sie fällt dem Ergänzer zu, denn die beiden Arme sind mit jenen Aermeln ergänzt; sie waren ursprünglich wahrscheinlich eingesetzt; die Figur hatte nur den dorischen Peplos. Sie kopiert ein Werk aus Phidias' Schule im Stile der Agorakritos und Alkamenes, nicht der Parthenos: volle Schrittstellung. Einige Querfältchen sind Zuthat des Kopisten.

Mich. p. 464, No. 85. Statue des Hermes, des „Sandalenbinders". Michaelis hat die eine Bedeutung dieser Kopie erkannt, die darin liegt, dass sie den zugehörigen antiken Kopf bewahrt hat; es ist zwar ein modernes Halsstück dazwischen gesetzt, allein der Kopf ist zweifellos zugehörig. Seitdem ist auch eine Replik in Athen dazu gekommen[1]), bei welcher der Kopf mit der Bruchfläche auf dem Torso sitzt. Dagegen stammt der Kopf der Münchner Replik (Glypt. 151) bekanntlich von einer Wiederholung des sog. Adonis im Vatican und auch der Kopf des Exemplars im Louvre[2]) ist zweifellos fremd; denn er sitzt mit gerader Schnittfläche auf dem Hals, ist von anderem Marmor als der Torso (parisch, der Körper pentelisch), ist zu klein für diesen und ist endlich ganz verschieden von jenen zwei Exemplaren des zugehörigen Kopfes in Athen und der Sammlung Lansdowne.[3]) Den zweiten Punkt, durch den die letztere

1) Athen. Mitth. 1886, S. 362, Taf. 9, 1 (Studniczka).

2) Fröhner, Notice No. 183.

3) Kalkmann, Proportionen des Gesichts S. 97 No. 98, giebt die Maasse des Kopfes des „sog. Jason" und führt als von ihm gemessene Repliken ausser dem Lansdowne'schen und Fagan'schen Kopfe an erster Stelle auch den des Pariser „Jason" an! Trotz seiner Messungen hat er also gar nicht gemerkt, dass der Pariser Kopf ein total anderer und fremder ist — ein neuer Beweis, dass zu vieles Messen das Auge abzustumpfen scheint (vgl. Berliner Philol. Wochenschrift 1894, S. 1142 f.)

Replik wichtig ist, hat Michaelis nicht richtig erkannt; er sieht eine Umbildung des Originales darin, dass der l. Arm von der Chlamys umwickelt auf dem Oberschenkel ruht, statt an der Sandale beschäftigt zu sein. Eine derartige Umbildung wäre bei einer Kopie indess etwas Unerhörtes. In Wirklichkeit hat aber das Exemplar Lansdowne uns allein das originale Motiv erhalten; an dem zu Athen fehlen Arme und Beine und an den beiden zu München und Paris sind die in Betracht kommenden Teile alle ergänzt[1]); das kleine antike Stück des Gewandes, das am Pariser erhalten ist (am Münchner ist nichts davon antik), stimmt genau mit dem englischen Exemplare. Es giebt uns letzteres also allein einen Begriff von der ganzen Komposition. Es ist klar, wie viel reicher und schöner diese war als uns das kümmerliche ergänzte Motiv der Münchner und Pariser Statuen ahnen liess. Die hässlichen parallelen Linien der Arme sind vermieden und die prächtige Fülle der Gewandfalten um den l. Arm und das r. Bein giebt dem Auge einen Ruhepunkt, dessen Notwendigkeit man besonders empfindet, wenn man den stützenden Baumstamm der Marmorkopieen wegdenkt. Die Linke hielt ursprünglich gewiss das Kerykeion. So ist die Lansdowne'sche die wichtigste, weil am vollständigsten erhaltene Kopie. Den Kopf aber lernen wir am besten aus der Kopie des Britischen Museums kennen, dem sog. Fagan'schen Kopfe (Spec. of anc. sculpt. 18; vgl. Michaelis p. 466), den wir als Replik durch die Uebereinstimmung mit dem athenischen und Lansdowne'schen Exemplare erkennen. Es ist eine ausgezeichnete Kopie, voll von Feinheiten, die dort verloren sind. Mit Recht haben Brunn und Studniczka[2]) das Original der Statue dem Lysipp selbst zugewiesen (während Michaelis an ein kleinasiatisches hellenistisches Werk dachte); das genauere Studium des herrlichen Kopfes bestätigt dies und zeigt zugleich, wie viel Lysippos von Skopas gelernt hat, und wie sehr er sich gleichwol von ihm unterscheidet. Indem der Kopf die höchste Spannung ausdrückt, ist er natürlich von viel packenderer Wirkung als der Apoxyomenos, der uns freilich auch nur in einer mässigen und im Gesichte stark ergänzten Kopie vorliegt. Jener Hermes erweitert nicht nur, sondern erhöht auch um ein Bedeutendes unsere Begriffe von Lysippos' Kunst.

Mich. p. 467, No. 89. Diskobol. Der fremde antike Kopf, den Mich. richtig beurteilt, ist wichtig als ein neuer Barbarentypus pergamenischer Kunst, mit kurzem Backenbärtchen und aufgeregtem Ausdruck, verwandt dem von mir Arch. Anzeiger 1891, S. 141 und nun neuerdings auch von Petersen (Röm. Mittheil. 1895, S. 133) auf die pergamenischen Schlachtendenkmäler bezogenen Kopfe des British Museums.

---

1) Die vatikanische Figur, die als Replik angeführt zu werden pflegt, ist gar keine.
2) Beschr. d. Glyptothek No. 151. Athen. Mitth. 1886, S. 363.

2. Zu Agorakritos.

Nach Plinius war die Statue der Göttermutter zu Athen ein Werk des Agorakritos. Es ist längst anerkannt, dass diese Nachricht zuverlässiger ist als die des Pausanias und Arrian, die jenes Werk dem Phidias selbst zuschreiben und damit offenbar eine populäre, aber nicht korrekte Version wiedergeben. Die Beschreibung bei Arrian und die zahlreichen in Athen gefundenen kleinen Votivbilder der Göttermutter gaben uns einen Begriff von den Grundzügen der Statue, die ruhig und feierlich thronte, das linke Bein etwas angezogen, in voller Gewandung, den Kalathos auf dem Kopfe, mit auf die Brust fallenden Seitenlocken, die Schale in der vorgestreckten Rechten, die Linke mit dem Tympanon.[1]) Eine statuarische Kopie, nach der man bei einer so berühmten und an zugänglichstem Orte aufgestellten Statue zu suchen berechtigt ist, war bisher nicht nachgewiesen. Ich glaube eine Statue der Villa Pamfili zu Rom (Taf. X)[2]) dafür halten zu dürfen, die zweifellos ein Original des 5. Jahrh.' wiedergiebt und die mit den oben für das athenische Werk ermittelten Grundzügen vollkommen übereinstimmt. Nur das Einzelne der Gewandung ist verschieden; statt des gewöhnlichen Mantels hat die Göttin hier das Obergewand auf der r. Schulter geknüpft. Es wäre gewiss nicht auffallend, wenn die späteren Votive, die ja keine Kopieen sein, sondern nur das Götterbild ungefähr wiedergeben wollen, diesen von der Sitte ihrer Zeit abweichenden Zug mit der gewöhnlichen Anordnung des Mantels um den Unterkörper vertauscht hätten. Ferner wird das Tympanon hier nicht auf der Hand getragen, sondern der l. Arm stützt sich auf dasselbe — auch dies eine aus den Bedingungen der verschiedenen Kunstgattungen leicht verständliche Abweichung; das Motiv der grossen Statue wäre in der kleinen Ausführung leicht undeutlich geworden; das der kleinen Votive aber wäre bei der grossen hässlich. Indess kommt das Motiv der auf das Tympanon gestützten linken Hand auch an einer der Statuetten vor.[3])

Dass die Pamfili'sche Statue ein Werk perikleischer Epoche wiedergiebt, ist nach ihrem Stile ausser Zweifel[4]); ebenso aber, dass dies nicht der Zeit von Parthenon-Fries und Giebeln sondern der der Parthenon-Metopen, also nicht den 30er sondern den 40er Jahren des 5. Jahrh.' angehörte. Denn dies beweist die schwere Faltenbildung. Diese Thatsache passt aber wiederum vortrefflich zu der Vermutung, dass wir die

---

1) Die angegebenen Züge sind den attischen marmornen, in einer aedicula gebildeten Votivfiguren allen gemeinsam.

2) Nach Photographie des Instituts. Matz-Duhn 920 „Stadtgöttin" (das Tympanon unter dem l. Arme ist nicht erkannt). Abg. Braun, Vorschule Taf. 36. Clarac pl. 762 C, 1906 C. — Die Statue ist nicht ergänzt, also alles antik, auch der stattliche ganz in den Formen des 5. Jahrh.' gehaltene Thron.

3) Im Louvre, Catal. No. 66; der Kopf ergänzt; Chiton und Mantel wie gewöhnlich; Thron mit Lehne.

4) Schon Matz hatte dies erkannt und Duhn bezweifelte es mit Unrecht.

Kopie der Statue im Metroon zu Athen vor uns haben. Denn bei dieser sprechen historische Erwägungen viel mehr für Datierung in die 40er als in die 30er Jahre. Mit Recht hat man die Errichtung der Statue mit der hohen Bedeutung zusammengebracht, die das Metroon nach Aufhebung der politischen Gewalt des Areopags als Staatsarchiv gewann, und sie der perikleischen Zeit zugewiesen[1]); dann gehört sie aber natürlich am wahrscheinlichsten den 40er Jahren, der Zeit der grossen Inangriffnahme und Ausführung der perikleischen Ideen an.

Ist die Statue Pamfili die Kopie nach dem Werke des Agorakritos, so fällt ein neues Licht auf diesen Künstler: wir lernen ihn auf einer älteren Stufe der Stilentwicklung kennen, als sie die Fragmente seiner Nemesis in Rhamnus und die vermutlichen Kopieen dieser und anderer seiner Statuen[2]) zeigen. Vor allem ergiebt sich ein überraschendes Resultat: in der Athena Albani mit der Hadeskappe habe ich M.W. S. 114 die Athena Itonia nachgewiesen. Die berühmte Itoniastatue in ihrem Tempel bei Koroneia war aber von Agorakritos; den natürlichen Schluss zu ziehen, dass die Albanische Statue Kopie nach dieser sei, hinderte mich damals nur der ältere und nicht direkt phidiasische Stilcharakter derselben. Nicht nur fällt diese Hinderung jetzt weg, sondern der Vergleich ergiebt sogar eine ganz überraschende Stilverwandtschaft zwischen der Kybele Pamfili und der Athena Albani; besonders charakteristisch ist das auf der r. Schulter geknüpfte, doppelt genommene Obergewand mit den schweren in gebrochenen Ecken fallenden Falten am Rande; nicht minder auch die Stilisierung des ionischen Linnengewands besonders an der l. Brust, wo das Obergewand einschneidet. Vergleicht man die farnesische Athena, welche die gleiche Gewandanordnung zeigt, sieht man, dass alle Unterschiede der Albanischen Athena, welche diese als die ältere Schöpfung erkennen lassen, ebenso auch der Kybele Pamfili eigen sind. Die stilistische Zusammengehörigkeit beider Statuen ist aber die beste Bestätigung für die auf anderem Wege gefundene Rückführung derselben auf zwei Werke desselben Künstlers, die Athena Itonia und die Göttermutter des Agorakritos.

Die Köpfe der beiden Statuen zeigen indess eine bemerkenswerte Verschiedenheit: die etwas knappen Formen der Athena Albani mit der etwas niederen Stirne schliessen sich Typen an, die ich (M.W. S. 115) mit dem Kreise des Kalamis in Beziehung gebracht habe; dagegen die Kybele durch die volleren Formen, die höhere Stirne und das in Wellen zurückgestrichene Haar sich schon dem Typus der jüngeren auf Agorakritos zurückgeführten Werke, wie der Nemesis, nähert und jedenfalls phidiasischen Charakters ist. Hieraus ergiebt es sich als wahrscheinlich, dass Agorakritos, der als Fremder von Paros nach Athen kam, sich zunächst an den Kreis des Kalamis anschloss (der auch kein Athener und vielleicht ein Landsmann von ihm war). Durch Kalamis' nahe Beziehungen zu den böotischen Städten wird er den Auftrag der Itonia erhalten haben. Das Tropaion für den 447 bei Koroneia erfochtenen grossen Sieg der böotischen

1) Wachsmuth, Geschichte der Stadt Athen I 533 f.
2) M.W. S. 119; Masterpieces p. 85 ff.

Oligarchen über die Athener stand vor dem Tempel der Athena Itonia (Plut. Ages. 19); den Sieg schrieb man ohne Zweifel dem Schutze dieser Göttin zu. Der Dank dafür wird die Errichtung der neuen Statuen der Athena und des mit ihr verehrten Hades gewesen sein, deren Auftrag wol auf Empfehlung des Kalamis der junge Agorakritos erhielt. Bald darauf jedoch muss dieser in das Lager des seit 447, seit dem grossen Auftrag der Parthenos, in Athen mächtigsten Künstlers, des Phidias übergegangen sein. Dass er dem Phidias auch „*aetate gratus*" gewesen sei, wie Plinius sich ausdrückt, wonach man sich ihn von frühester Jugend bei diesem arbeitend gedacht hat, ist bekanntlich nur eine ganz unglaubwürdige Legende, die bei der antiken gelehrten Kontroverse über die Urheberschaft der rhamnusischen Nemesis zur Begründung der volksthümlichen Ansicht, dass Phidias der Künstler gewesen, aufgebracht worden ist. Die Athena Itonia beweist, dass Agorakritos schon, bevor er der Schüler des Phidias wurde, selbständig arbeitete. Ja Phidias erscheint nun, da wir ihm die Hope-Farnese'sche Athena (vgl. oben S. 531 Anm. 1) auf Grund der Verwandtschaft des Kopfes mit der Lemnia zuweisen müssen (M.W. S. 106 ff.), selbst von Agorakritos angeregt, indem er das Motiv seiner Itonia übernahm und — zu einer unendlich höheren Schönheit — weiterführte.

Das auf der r. Schulter zusammengesteckte doppelt genommene, an der r. Seite offene und unter der l. Achsel durchgehende Obergewand ist ein charakteristischer Zug, der an statuarischen Werken für uns zuerst an der Athena Albani und Kybele Pamfili auftritt.[1]) Doch etwa zwei Dezennien älter ist das bekannte thasische Nymphenrelief, an dem die Tracht (beim Apollon) mit ganz denselben charakteristisch gebrochenen schweren Falten an der offenen r. Seite erscheint wie an jenen beiden Statuen. Das thasische Relief aber ist nicht nur von parischem Materiale, sondern doch höchst wahrscheinlich auch von einem Künstler des Mutterlandes Paros gearbeitet — wieder ein Zug, der sich in unsere bisherigen Ergebnisse trefflich einfügt: von seiner Heimat Paros brachte Agorakritos jene Art der Gewandanordnung mit.[2])

Dieser früheren Periode des Agorakritos, speziell der Zeit der Göttermutter fällt nun aber noch ein Werk zu, das wieder dieselbe Anordnung und denselben Stil des Gewandes und dazu denselben Kopftypus wie die Kybele Pamfili aufweist, ich meine die Karyatide, die uns in zwei guten Kopieen in Mantua und in der Ermitage zu Petersburg erhalten ist.[3]) Die Uebereinstimmung mit der Göttermutter ist eine ausserordentliche. Der schwere Gewandstil ist besonders am Petersburger Exemplar gut

1) Vgl. Studniczka, Zur Gesch. d. altgriech. Tracht S. 78 f.

2) [Eine treffende Bestätigung bemerke ich nachträglich: die Nike von Paros, Löwy, österr. Mitth. XI S. 162; vgl. Arch. Studien H. Brunn darg. S. 79.]

3) Die der Ermitage habe ich selbst photographiert; von der Mantuaner liegt mir eine Bruckmann'sche Photographie vor. Einer dritten Kopie in Venedig fehlt der zugehörige Kopf (Annali 1852. tav. B). Vgl. zu diesen Karyatiden zuletzt Bulle in Röm. Mitth. 1894, S. 153 und Dütschke, Oberital. Bd. 4, No. 720; Bd. 5, No. 115. 120. Dütschke erkannte schon richtig die Aehnlichkeit mit dem thasischen Nymphenrelief und der Athena Albani (Bd. 4, S. 324. 325).

kopiert; an beiden ist der Kopf erhalten und dem Pamfili'schen überraschend verwandt. Das zugehörige Gegenstück dieser Karyatide mit linkem Standbein und gehobener Linken ist in einer, wie es scheint, weniger treuen Kopie in Cherchel und in einer anderen mit Kopf in Venedig erhalten.[1]) Ob die Originale einst zur Ausstattung des Metroons in Athen gehörten? zu Musen haben sie jedenfalls erst die Kopisten gemacht. — Der grossartige Kopftypus dieser Statuen führt nun aber direkt hinüber zu dem der jüngeren Agorakritos zugewiesenen Werke[2]), und das erhaben ruhige geradeausblickende Auftreten dieser bildet die unmittelbare Fortsetzung des in der Göttermutter und jenen Karyatiden angeschlagenen getragenen Tones. Die Brücke aber bildet der in Arndt-Bruckmann's Einzelverkauf No. 422/23 photographierte grossartige Hermenkopf des Capitols; er steht dem Kopfe der Karyatide — nicht nur im Aeusserlichen der Haartracht — sehr nahe und ist nur in der einzelnen Formgebung etwas jünger und freier, wodurch er sich der Nemesis und dem barberinischen Apollo nähert.

3. Kleine Bronzekopieen.

Der Fall, dass grosse Statuen in der Form kleiner Bronzestatuetten kopiert wurden, ist ein auffallend seltener. Unter den zahlreichen kleinen Bronzen, die uns erhalten sind, finden sich doch nur sehr wenige, die als genaue Kopieen berühmter grosser Statuen anzusehen sind. Obwol wir z. B. bei vielen Mercur-Bronzen die Grundzüge des Doryphoros verwendet finden (M.W. S. 425 ff.), so giebt es doch bis jetzt keine einzige Doryphoroskopie unter den kleinen Bronzen. Der Grund liegt darin, dass diese Figuren in der Regel für häusliche Kultuszwecke bestimmt waren, wo die Künstler sich freiere Verwendungen älterer Vorbilder erlaubten. Hier bei den kleinen Bronzen besteht die Anschauung zu Recht, die man früher von allen unseren Statuen zu hegen pflegte (vgl. oben S. 528 Anm. 2), dass sie freie Varianten beliebter Typen

1) Gauckler, Musée de Cherchel pl. 4; p. 102. Gaz. archéol. 1886, pl. 7. Das Exemplar in Venedig Annali 1852, tav. A, mit antikem Kopf, konnte ich, da mir Photographie fehlt, nicht genau vergleichen.

2) M.W. S. 119; Abbildungen der drei Statuen nebeneinander in Masterpieces p. 87, fig. 35—37. Kekule von Stradonitz (weibliche Gewandstatue, 1894, S. 23 ff.) will an den Parthenongiebelstatuen zwei Hände, und zwar die des Alkamenes und die des Agorakritos scheiden. Allein die ganze Scheidung beruht nur auf oberflächlichster Beobachtung; die Charakteristik verschiedener Gewandstoffe oder ein verschiedener Grad der Ausführung gelten ihm als Stilverschiedenheiten; konsequenterweise müsste er das Tuch, auf dem die Thauschwestern liegen, die Agorakritos „in fliegender Eile" (!) gearbeitet haben soll, ja ihre ganze Rückseite auf die Hand des Alkamenes zurückführen! Brunn's Scheidung der zwei Künstler der Giebel von Aegina hat uns die Augen geöffnet und uns sehen gelehrt — Kekule von Stradonitz' Scheidung der Giebelfiguren des Parthenon ist grundlos und missglückt, nicht anders als desselben Versuch, den Idolino auf Myron zurückzuführen, eine misslungene Verwendung von Brunn's Rückführung des Oeleingiessers auf Myron war (vgl. M.W. S. 501). Ueber den Berliner Torso, den K. dem Agorakritos zuteilen möchte, vgl. oben S. 530.

sind.[1]) Deshalb kommen genaue Repliken unter den Bronzen so selten vor. Auf einen kunstgeschichtlich besonders interessanten Fall sei hier aufmerksam gemacht. Taf. XI giebt die von mir M.W. S. 79, Anm. 4 besprochene vorzügliche Bronze des Louvre wieder. Eine auch in der Grösse ungefähr stimmende Replik ist in Wien (Schneider, Album der Antikensamml. Taf. 27; S. 11); allein die Haartracht der beiden Bronzestatuetten ist verschieden; die Pariser hat eine geziert archaische Frisur, die in augusteischer Zeit besonders beliebt war, und ermangelt überdies der Pubes. Beide Statuetten gehen auf jene grossartige Originalschöpfung zurück, die in Marmorkopie uns im Thermen-Apoll (M.W. S. 77) erhalten ist[2]); beide sind aber nicht wirkliche Kopieen wie die Marmorstatue, sondern freiere Wiedergaben. Die Wiener steht durch Pubes und Haartracht dem Originale näher; doch auch sie hat das Haar verändert und archaischer gemacht[3]); noch weiter ging die Pariser, die eine archaistische Modefrisur der augusteischen Zeit verwendete. Beide Exemplare haben überdies durch die stumpfen Gesichtszüge und die weniger energische Kopfwendung ihr Original verallgemeinert und verschlechtert.

Nicht unter diesen zumeist wol für den Kultus bestimmten Statuetten, sondern unter den grossen der Dekoration der Prachträume dienenden Statuen haben wir die wirklichen Kopieen zu suchen, in denen das Bedürfniss des kunstgeschichtlich gebildeten Liebhabers seine Befriedigung fand. Indess, es giebt auch Ausnahmen. Schon die soeben besprochenen zwei Apollo-Bronzen kamen dem Begriff der Kopie doch nahe. Eine jener Ausnahmen habe ich in den M.W. S. 488 ff. zu Taf. 28, 1. 2 besprochen; es ist die in einigen grossen Marmorrepliken und in einer kleinen feinen Bronzekopie erhaltene Statue des Aristaios. Hier sei als zweites Beispiel ein Asklepios angeführt. Schon Amelung und Arndt haben (Einzelverk. No. 295) die Bemerkung gemacht, dass von einer Marmorstatue des Poggio imperiale bei Florenz eine kleine (stark oxydierte) Bronzereplik in Paris[4]) existiert, die bei Rheims gefunden ward. Eine zweite noch viel bessere, genauere und auch vortrefflich erhaltene Kopie in Form einer Bronzestatuette befindet sich im Museum zu Krakau (aus Samml. Czartoryski), die ich dort vor mehreren Jahren sah und von der ich der Gefälligkeit des Herrn Professor Sokolowski eine Photographie verdanke (Taf. XI). Die Arbeit ist wesentlich feiner

1) Als Beispiele vgl. auch die oben S. 552 besprochenen Zeus-Bronzen, die Varianten der in wirklicher Kopie in der Blundell'schen Marmorstatue erhaltenen Schöpfung.

2) Wie das Wiener Exemplar jetzt erkennen lässt; in den M.W. a. a. O. glaubte ich das Pariser noch auf eine andere ältere Schöpfung zurückführen zu müssen.

3) Durch die Schulterlocken und den Haarschopf im Nacken, der dem des Pariser Exemplares gleicht und durchaus archaisch ist (mit Unrecht vergleicht ihn v. Schneider a. a. O. dem der Athena Parthenos, der ganz anders ist).

4) Babelon et Blanchet, Catal. des bronzes antiques No. 598 (p. 250). Photographie Giraudon. Der Kopf ist, wie ich am Originale bemerkte, besonders gegossen und war mittelst eines Zapfens eingesetzt; er ist lose und sitzt in der Photographie Giraudon zu weit zurückgeneigt.

als an der Pariser Figur; die Uebereinstimmung mit dem Florentiner Marmor ist eine vollkommene, nur ist an der Bronze Gewand und Kopf schöner und schärfer. Der Körper erscheint etwas schlanker und die Formen weniger streng als im Marmor; hier wird aber der letztere das Richtigere bewahrt haben. Auch in der Bildung der Haare ist der Marmor gewiss am genauesten; ihm zunächst kommt die Krakauer Bronze, während die Pariser etwas freier und ungenauer ist. Beiden Bronzen fehlt der Schlangenstab und sie können ihn auch niemals gehabt haben. Wenn man bedenkt, dass die vom Mantel ganz verhüllte Linke auch sehr ungeeignet ist, den Schlangenstab zu halten, so wird man diesen als Zuthat des Marmorkopisten fassen müssen (über ähnliche Fälle später). In der R. der Pariser Bronze ist ein kurzer Stab (nicht gebrochen) erhalten, der zwar nicht als Rolle charakterisiert ist, aber doch wol eine solche bedeuten soll.

Das Original will Amelung (a. a. O.) ungefähr im Anfang des 4. Jahrh.' entstanden denken. Ich möchte lieber noch etwas weiter gegen das Ende des 5. Jahrh.' zurückgehen und etwa an einen Künstler wie Kresilas denken, zu dem das Standmotiv (vgl. den Diomedes) und der deutliche Anschluss an Myronisches wol passen würden. Amelung hat die Beziehung zu dem myronischen „Zeus" (M.W. S. 367) hervorgehoben: der eigentümlich individuelle Kopf scheint auch auf dem Boden myronischer Typen (vgl. selbst den Porträtkopf M.W. S. 353) entstanden. Die Figur braucht nicht ursprünglich Asklepios bedeutet zu haben.

4. Hermaphrodit.

Die schöne, bisher nicht genügend bekannte Hermaphroditenstatue des Berliner Museums (Taf. XII)[1]) ist die beste und vollständigst erhaltene Kopie eines im Alterthum mehrfach kopierten[2]), also berühmten Originales. Der Kunstcharakter desselben ist ein so ausgeprägter, dass sich seine Stellung in der Kunstgeschichte unschwer bestimmen lässt. Es ist die nahe Verwandtschaft mit dem eingiessenden Satyr und dem palatinischen Eros, welche den Hermaphrodit fixiert. Jene Werke gehören der früheren Zeit des Praxiteles an (M.W. S. 534 ff.); in dieselbe Epoche und denselben Kunstkreis muss auch der Hermaphrodit gehören; denn zu keiner anderen Zeit finden sich alle die

1) Skulpt. No. 193. Zu der hier angeführten Literatur füge P. Herrmann in Roscher's Lexikon d. Myth. I 2223. — Jetzt im Abgusse käuflich; danach unsere Abbildung; der linke Arm und der rechte Unterarm sind ergänzt; ausserdem sind nur das r. Unterbein und die profilierte Basis, sowie das Glied, die vordere Hälfte der Nase und ein Stück Oberlippe neu.

2) Genaue Replik ist, wie P. Wolters und P. Herrmann (a. a. O.) angeben, der Torso Friederichs-Wolters, Gipsabg. 1482, wo das schlaff über die Hoden herabhängende Glied erhalten ist. Wahrscheinlich ist auch Clarac 668, 1554, Michaelis, Anc. marbles p. 288, No. 26 eine Replik des Torso's. Eine freiere Umbildung liegt in einer Bronze zu Florenz vor (Clarac 666, 1546 D, vgl. P. Herrmann a. a. O. 2324, 64).

Eigenschaften wieder, die ihm mit jenen praxitelischen Figuren gemein sind. Einerseits dieselbe delikate reizvolle Auffassung einer zart jugendlichen Gestalt, andererseits dieselbe Strenge und das Festhalten an älteren Traditionen. Die Stellung mit linkem Standbein und in leichtem Schritt zurückgezogenen rechten, die Haltung der Arme und des ohne jede Drehung sich ruhig von vorne zeigenden Oberkörpers, die Wendung des Kopfes, die grossen ruhigen Flächen im Gesicht und Körper, besonders der Brust trotz ihrer weiblichen Formen, das sich an den Schädel anlegende knappe Haar, die diskrete feine Charakteristik des mannweiblichen Wesens im Gesichte, kurz alles zeigt einen Künstler, der, ähnlich wie der junge Praxiteles, vom Studium der schönen Knaben polykletischer Schule ausgehend, nach neuem Inhalt und dessen reizvoller Ausgestaltung strebt. Es ist ferner klar, wie trefflich die Wahl des Gegenstandes, der Hermaphroditos, in eine Zeit und einen Künstlerkreis passt, der sich zu Lieblingsgegenständen die den grossen Göttern und zwar speziell der Aphrodite und dem Dionysos beigeordneten Dämonen von Knaben und Ephebengestalt, die Satyrn, Eros, Himeros, Pothos, auch Hypnos, Plutos, Triptolemos, Eubuleus gemacht hatte. Der Kultus des kyprischen mannweiblichen Aphroditos war bei Aristophanes erwähnt und daher wahrscheinlich zu seiner Zeit in Athen eingebürgert.[1]) Unsere Statue, die wir, wie bemerkt, in Athen entstanden zu denken haben, galt gewiss eben diesem Kulte. Einen selbständigen Tempel besass der Aphroditos aber sicherlich nicht; er wird in Heiligthümern der Aphrodite und des Dionysos verehrt worden sein, wie so viele andere den grossen Gottheiten beigeordnete Dämonen in deren Heiligthümern Kult genossen. Das Original war ohne Zweifel von Erz (die Stütze neben dem linken Bein ist die übliche Zuthat des Marmorkopisten) und stand im Freien, vermutlich in einem Temenos hinter einem Altar. Die erhobene Rechte stützte einen Stab auf, wahrscheinlich den Thyrsos; die Linke hielt wol auch ein Attribut. Die ganze Schöpfung spricht durchaus den Geist der religiösen Typik der besten griechischen Zeit aus.

Total verschieden ist die zweite uns in mehrfachen Kopieen erhaltene[2]) statuarische Bildung des Hermaphroditos, die des in wollüstigem Traume schlafend ge-

---

1) Macrob. Saturn. 3, 8. Vgl. Robert im Hermes Bd. 19, 308, 1. P. Hermann in Roscher's Lexikon I, 2315. — Aus Theophr. char. 16 geht hervor, dass *Ἑρμαφρόδιτοι* in der Mehrzahl in den Häusern zu stehen pflegten, die der Abergläubische jeden 4. und 7. Monatstag bekränzt. Dieser häusliche Hermenkultus wird schwerlich anders zu denken sein als der so oft auf attischen Vasen dargestellte (wo mann-weibliche Hermen nie vorkommen); vermutlich sah man zu Theophrast's Zeit auch in den gewöhnlichen altattischen ithyphallischen Hermen Hermen des Dämon Aphroditos. Diese volkstümliche derbe phallische Vorstellung des Dämons würde dann in gleichem Gegensatze gegen die vornehm feine unserer statuarischen Schöpfung gestanden haben wie die Satyrn des Praxiteles zu den volkstümlichen phallischen Silensbildern des häuslichen Kultus.

2) Von dem Hermaphroditen aus Pergamon (Roscher's Lexikon I 2323) scheint es keine Repliken zu geben; er scheint eine pergamenische Originalschöpfung, der freilich ein Motiv der später praxitelischen Kunst zu Grunde liegt.

lagerten.[1]) Sie gehört zu den nur zum Schmucke von Prachträumen und zur Lust frivoler Beschauer geschaffenen Werken hellenistischer Zeit.[2]) Ihr Hauptmotiv scheint, was für diese Epoche charakteristisch ist, der Malerei entlehnt[3]), wie ja schlafende Figuren überhaupt erst in hellenistischer Zeit aus der Malerei in Rundplastik übertragen wurden.[4])

Bei Plinius wird im alphabetischen Verzeichniss der berühmtesten Erzgiesser und ihrer Werke Polykles und sein *Hermaphroditus nobilis* genannt. Gegen die gewöhnliche Annahme, dass hiemit jener liegende schlafende gemeint sei, hat man schon mit Recht bemerkt[5]), dass dessen Original gewiss kein Erz- sondern ein Marmorwerk war. Es kommt dazu, dass dann unter dem Künstler Polykles nur der von Plinius unter der 156. Olympiade genannte gemeint sein könnte; dieser wäre aber der einzige so späte Künstler in diesem Abschnitte des Plinius über die *celeberrimi* und *insignes*, der sonst nur ältere enthält[6]); ferner gehört der Herm. nobilis gewiss zu den *nobilia opera* des Pasiteles, und zu dem Geschmacke dieses Mannes, der, soviel wir sehen, überall das Aeltere, Ernste, Klassische bevorzugte, passt jene wollüstige Schöpfung der Spätzeit ganz und gar nicht. Alles fügt sich dagegen vortrefflich, wenn wir den Polykles, den Plinius in die 102. Olympiade setzt, und jene Erzstatue des Hermaphroditen verstehen, die uns der Berliner Marmor kopiert. Denn diese Statue haben wir eben aus kunsgeschichtlichen Gründen genau in die Epoche gesetzt, die Plinius jenem Polykles anweist. Wir erkannten einen dem jugendlichen Praxiteles und Kephisodotos verwandten Künstler; bei Plinius steht jenes Polykles' Name neben dem des Kephisodotos; Polykles gehörte einer alten attischen Künstlerfamilie an, deren Glieder wir noch im 2.—1. Jahrh. v. Chr. thätig finden (mit den Namen Polykles, Timokles, Timarchides und Dionysios); auch Praxiteles war bekanntlich Glied einer athenischen Künstlerfamilie, die sich vom 5. Jahrh. bis in die Kaiserzeit verfolgen lässt. Vielleicht waren beide Familien sogar verwandt, indem in der des Polykles der Name Timarchides, in der des Praxiteles der des Timarchos erscheint. Wie dem auch sei, die Kopieen des Hermaphroditus nobilis des Polykles lehren uns, dass dieser Künstler in der Epoche um 370 v. Chr. mit dem jungen Praxiteles und dessen vermutlichem älteren Bruder

1) Roscher's Lexikon I, 2330 f.

2) Die von Kieseritzky Annali 1882, 245 ff. geäusserte Meinung, das Original gehöre dem 4. Jahrh. an, bedarf keiner Widerlegung und ist mit Recht allgemein abgelehnt worden.

3) Vgl. was ich in Annali 1878, p. 96 bemerkt.

4) Vgl. Dornauszieher und Knabe mit der Gans S. 71. 99.

5) Zuletzt P. Herrmann in Roscher's Lexikon I, 2331 und Helbig, Führer No. 924.

6) Möglich wäre natürlich auch der spätere (vgl. Annali 1878, 96, Anm. 2), aber nicht wahrscheinlich. Polykles wäre auch der einzige der bei Plinius in die 156. Ol. gesetzten Künstler, von denen er ein Werk erwähnte. Unter den „*aequalitate celebrati*" und denen, die „*athletas armatos*" etc. machten, kommen auch Künstler hellenistischer Zeit vor, aber keiner der in die 156. Ol. gesetzten.

Kephisodotos zu einem Künstlerkreise gehörte, der die gleichen Ziele und eine gemeinsame Stilrichtung verfolgte, wenn auch jeder innerhalb dieser wieder seine Eigentümlichkeit hatte.

Und wenn wir nun im zweiten Jahrhundert die Glieder der Familie des Polykles, Dionysios und Timarchides, wie uns ein Fund auf Delos gelehrt hat, ganz in die Fusstapfen des grossen Praxiteles treten sehen (vgl. oben S. 543), so erscheint uns diese Thatsache jetzt in einem neuen Lichte: es ist nur alte attische Familientradition — schon zweihundert Jahre früher war der Stil des Polykles im Wesentlichen der des Praxiteles.

Verzeichniss der Abbildungen.

			Seite
Tafel	I.	Statue des Zeus zu Ince Blundell	551
„	II.	Statue des Theseus zu Ince Blundell	559
„	III.	Seitenansicht der Statuen des Zeus und des Theseus	551. 559
„	IV.	Statue der Athena zu Ince Blundell	555
„	V.	Statue der Athena und Statue eines libyschen Mädchens zu Ince Blundell	557
„	VI.	Kopf des Paris zu Woburn Abbey	566
„	VII.	Statuen des Dionysos, der Aphrodite und der Athena zu Woburn Abbey	569. 570
„	VIII.	Kopf eines griechischen Philosophen zu Woburn Abbey	570
„	IX.	Bärtige Herme zu Cambridge	572
„	X.	1. Kopf des Ammon zu Ince Blundell	563
		2. Statue der Göttermutter in Villa Pamfili zu Rom .	577
„	XI.	1. Bronzestatuette des Apollon in Paris.	581
		2. Bronzestatuette des Asklepios zu Krakau	581
„	XII.	Statue des Hermaphroditos zu Berlin (nach dem Abguss)	582

Im Texte:

S. 537 Archaistische Marmorstatue im Museum zu Eleusis.

S. 553 Bronzestatuette des Zeus aus Dalheim im Louvre zu Paris.

S. 558 Marmorstatue eines libyschen Mädchens und Marmorkopf eines Athleten zu Ince Blundell.

S. 574 Marmorstatuette des Apollon zu Cambridge.

Register.

Aegypten, Kopieen in 549.
Africa, Fundplatz 549.
Alexandrinische Kunst 558.
Ammon, Kult 558. Kopf 563 ff.
Aphrodite 530. 569. 575.
Apollon, in Kritios' Stil 573 f.; Cassler 565; Thermenmuseum 581; des Euphranor 560. 566.
Archaistisches 533 ff. 581.
Ares 566 ff.
Artemis 575.
Asklepios 551. 557. 581 f.
Athen, Museen: Alterthüml. Herme mit Inschrift 572, 2. Knabe in Kritios' Stil 574. Archaistisches 536. 537. Charitenreliefs 532 f. Athenators Akropolis 557. Nachbildungen der Parthenon- und Erechtheionskulpturen 530. Koren des Erechtheion 540. 557. Sog. Prokne 539. Kybele 577. Metroon 577. 580. Hermes von Aegion 549, von Trözen 549. Replik des Diadumenos 548, des sich kränzenden Knaben 531, des Eubuleus 532, der Venus von Arles 529. Statuen von Epidauros 547 f.
Athena-Statuen, Parthenos 531 f. 538. 548. 556. Lemnia 541 f. Hope und Farnese 531 Anm. Soteira im Piräus 554. Velletri 557. Von Pergamon 541 f. Tors der Akropolis 557. Itonia des Agorakritos 578. Blundell 555. Zweite Statue Blundell 557. Woburn 570.
Barbar 576.
Berlin, kgl. Museum, Ammon 565. Anakreon 528. Aphrodite, phidiasisch, Statuette 530, Tors 530; nackter Tors 569. Athena von Pergamon 541 f. sog. Hera von Pergamon 539 ff. Hermaphrodit 582 ff. Pergamenisches 538.
Cherchel, Karyatide 579 f.
Constantinopel, Hermaphrodit 583, 2. Zeus-Bronze 552.
Dionysos 570.
Dresden, Artemis 570. Ares 567.
Eleusis, archaistische Statue 536 f. Demetertorso 540 f. 557.
England, Brocklesby, Niobe 574. Cambridge 572 ff. Edinburg 575. Ince Blundell 551—565. Oxford 574. Woburn 566—571.
Florenz, Asklep Poggio imp. 581. Bronzetors 574.
Gemmen 544.
Hekateion 573; mit Pan 573.
Hellenistisches 557 f. 584.
Hera, sog. von Pergamon 539 f.
Hermaphrodit 582 ff.
Hermen in Athen 572 f.
Hermes 563. 573. 575.
Homer 563.
Karneades 571.
Kekule von Stradonitz 527, 2. 528, 3. 4. 530, 1. 535. 561, 4. 580, 2.
Kopenhagen, Amon 564; Paris 566.
Kopieen, Vergleichung mehrerer desselben Originals 555 f. 564 f. 566. 574. 575 f. 581. Im Gegensinn wiederholt 556. Weglassen 564. Zuthaten 582. 567. Umbildungen 576. 580. 581. 569. In Griechenland gefunden 547 f. 573, 1. In kleinen Bronzen 580 ff. 528, 2; in Terrakotten 544; auf Münzen 544. Mit Künstlernamen 546 f.

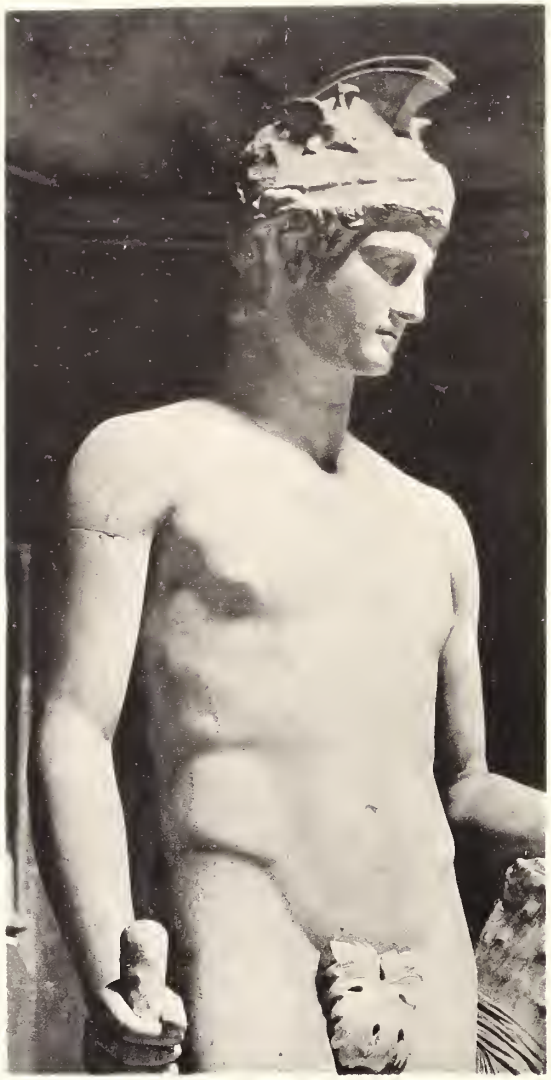
Künstler, Agasias 543.
Agorakritos 577 ff.
Alkamenes 539. 568. 575. 580, 2.
Bupalos 558 f.
Damophon 542 f.
Dionysios u. Timarchides 543. 585.
Eubulides 543. 570.
Euphranor 560. 566 ff.
Hegias 573.
Kalamis 541. 565. 578.
Kallimachos 534 ff.
Kephisodotos 552 ff. 584.
Kresilas 554. 557. 582.
Kritios-Nesiotes 573 f.
Leochares 563.
Lysippos 576.
Myron 572. 582.
Parrhasios 569.
Pasiteles 544 ff. 584. [579.
Phidias 541 f. 556. 565. 574. 575. 577.
Polykles 584.
Polyklet 548. 565.
Praxiteles 566. 569. 570. 582 ff.
Silanion 561 ff.
Skopas 563.
Sokrates 533.
Kybele 559. 577 f.
London, British Museum, Asklep von Melos 551. Ares Borgh. mit Inschrift 567. Athenators 570, 1. Parthenon-Giebel 580, 2. Fagan'scher Kopf 576. Pergam. Barbarenkopf 576.
Samml. Lansdowne 575.
Maiorca, Apollo 547, 2.
Mantua, Karyatide 579.
Messpunkte 545, 4, 551.
München, Ammon 564. Pan 566. Paris 566. Sandalenbinder 575. Zeuskopf 574.
Münzen 544.
Neapel, Ammon 565.
Niobe 574.
Olympia, Tempelsculpturen 543.
Pan mit Hekate 573.
Paris 566 ff.
Paris, Louvre, Ares Borghese 566 ff. „Alkibiades" Herme 545, 4. Apoll-Bronze 581. Borghesischer Fechter 543. Karneades, sog. 571, 2. Kybele 577, 3. Sandalenbinder 575 f. Zeus-Bronze 552 f.
Biblioth. nation., Zeus-Bronzen 552, 2. Asklep-Bronze 581, 4.
Pergamenisches 538 ff. 565. 576. 583, 2.
Petersburg, Ammon 564. Göttin 556. Karyatide 579.
Plinius 554. 584.
Proportionen 560 f. 566.
Rom, Vatican, Ammon Chiaram. 563. Ares Borgh. 567. Athena Chiaram. 556. 570, 1. Apoxyomenos 576. Paris 568. Zeus Otricoli 552.
Capitol, Athena 555. Ares Borgh. 567. Karneades, sog. 571. Hermenkopf in Agorakritos' Stil 580.
Lateran, Areskopf 567.
Albani, archaistischer Dionysos 537. Athena Itonia 578.
Giustiniani, Pal., Tors Ares 567.
Ludovisi Hermen 545, 4.
Pamfili, Villa, Athena 555. Kybele 577 ff.
Torlonia, Museo, Athena 556. Areskopf 567, 1. 568, 1.
Thermenmuseum, Kopf weibl. 541, 4. Apoll 581.
Stockholm, Athena 555.
Terracotta, Kopieen 544; frührömische Götterbilder 574.
Theseus 559 ff.
Vestalin 563.
Wien, Apollo-Bronze 581.
Wörlitz, Ammon 565.
Zeus 551 ff. 557. 574.

INCE BLUNDELL

LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT BRUCKMANN, MÜNCHEN

INCE BLUNDELL

LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT BRUCKMANN, MÜNCHEN



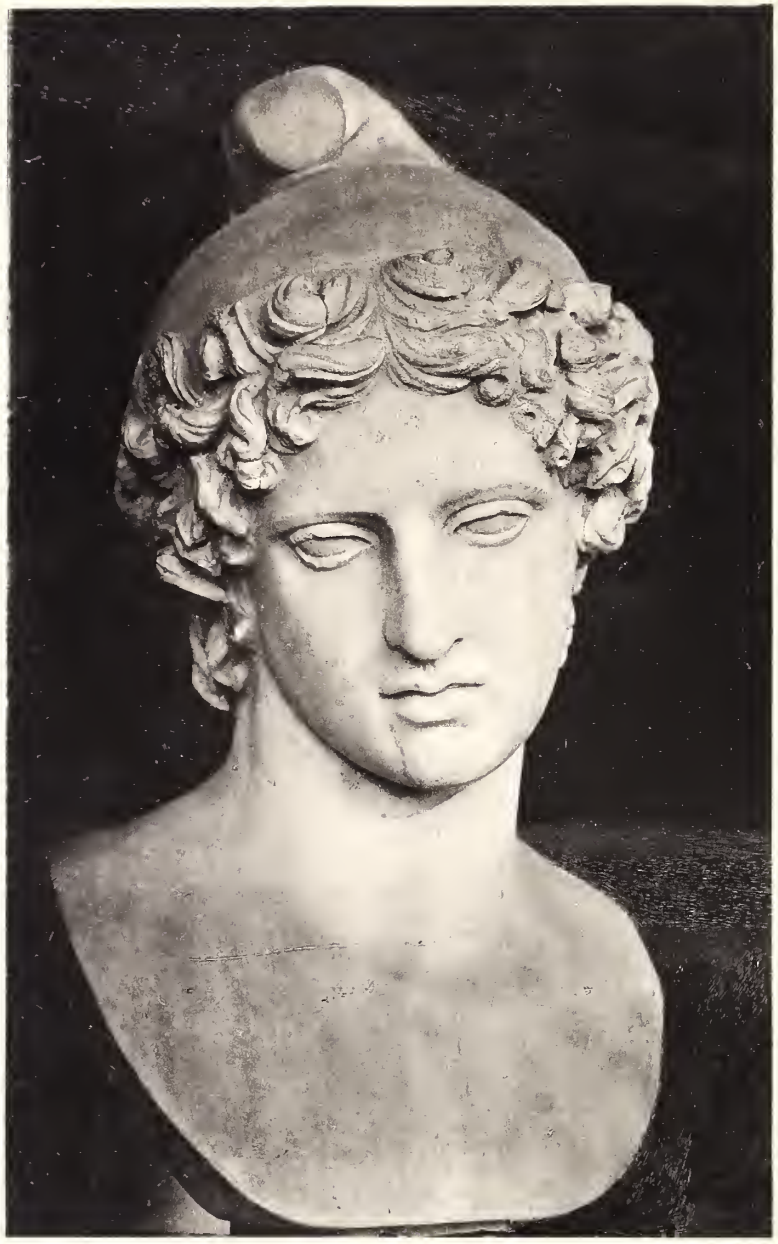
INCE BLUNDELL

INCE BLUNDELL

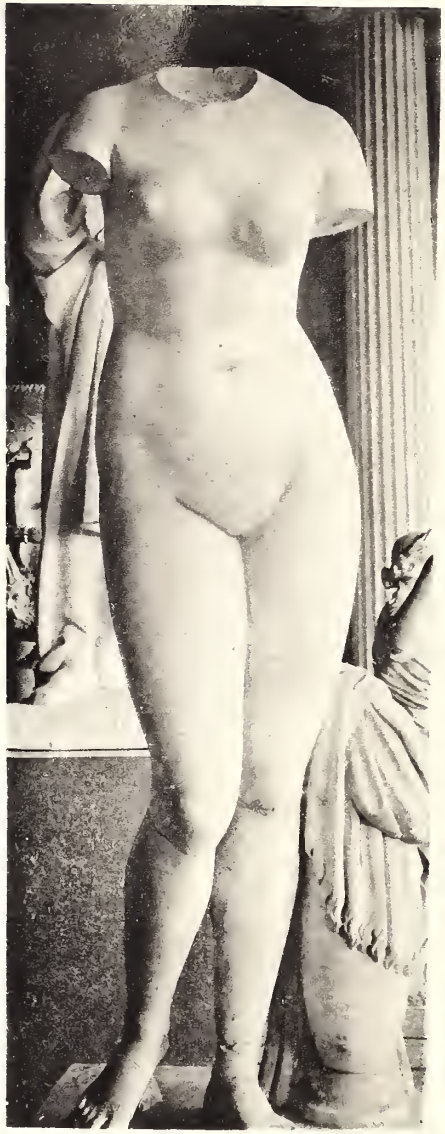
LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT BRUCKMANN, MÜNCHEN

INCE BLUNDELL

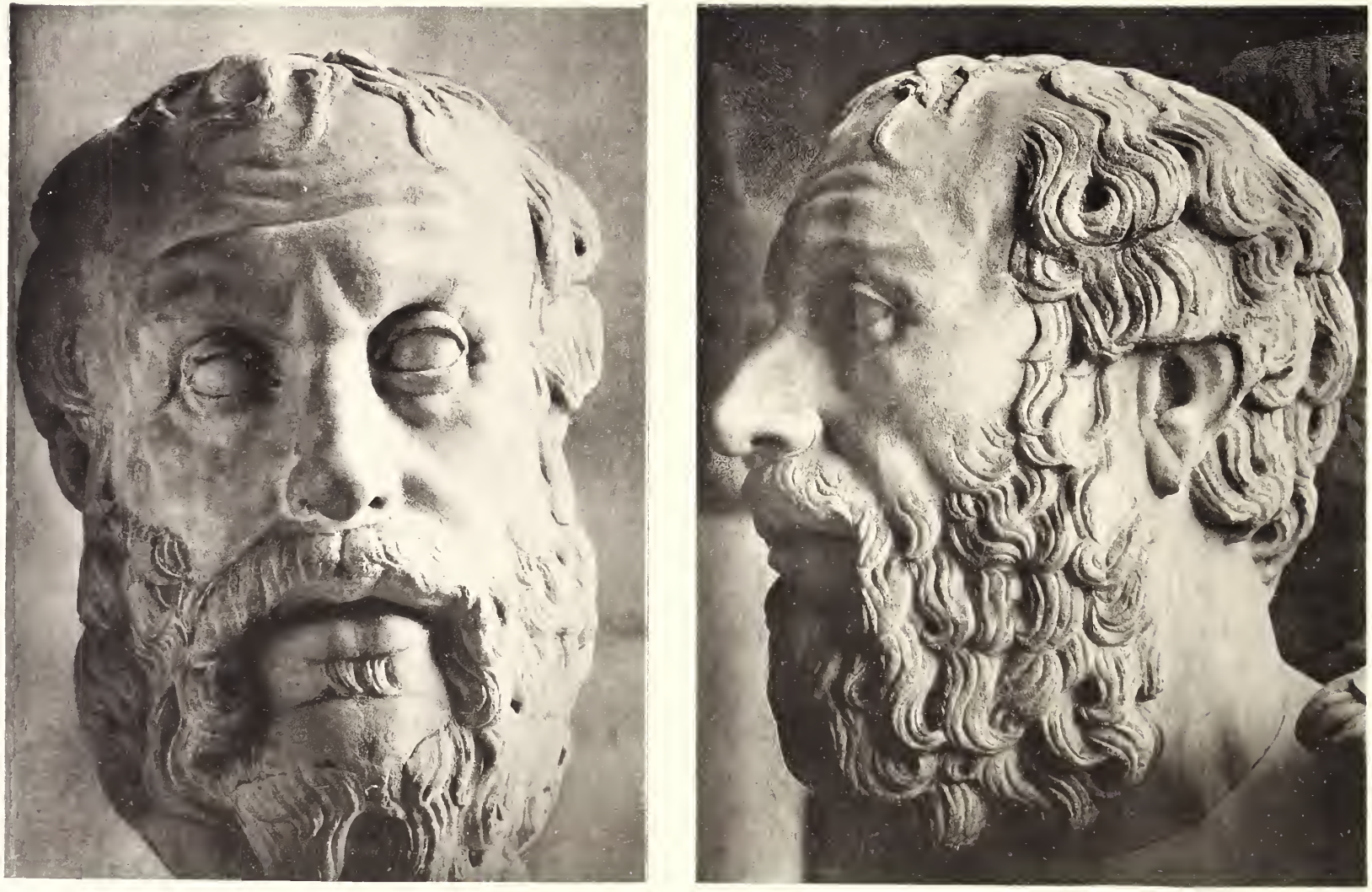
LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT BRUCKMANN, MÜNCHEN



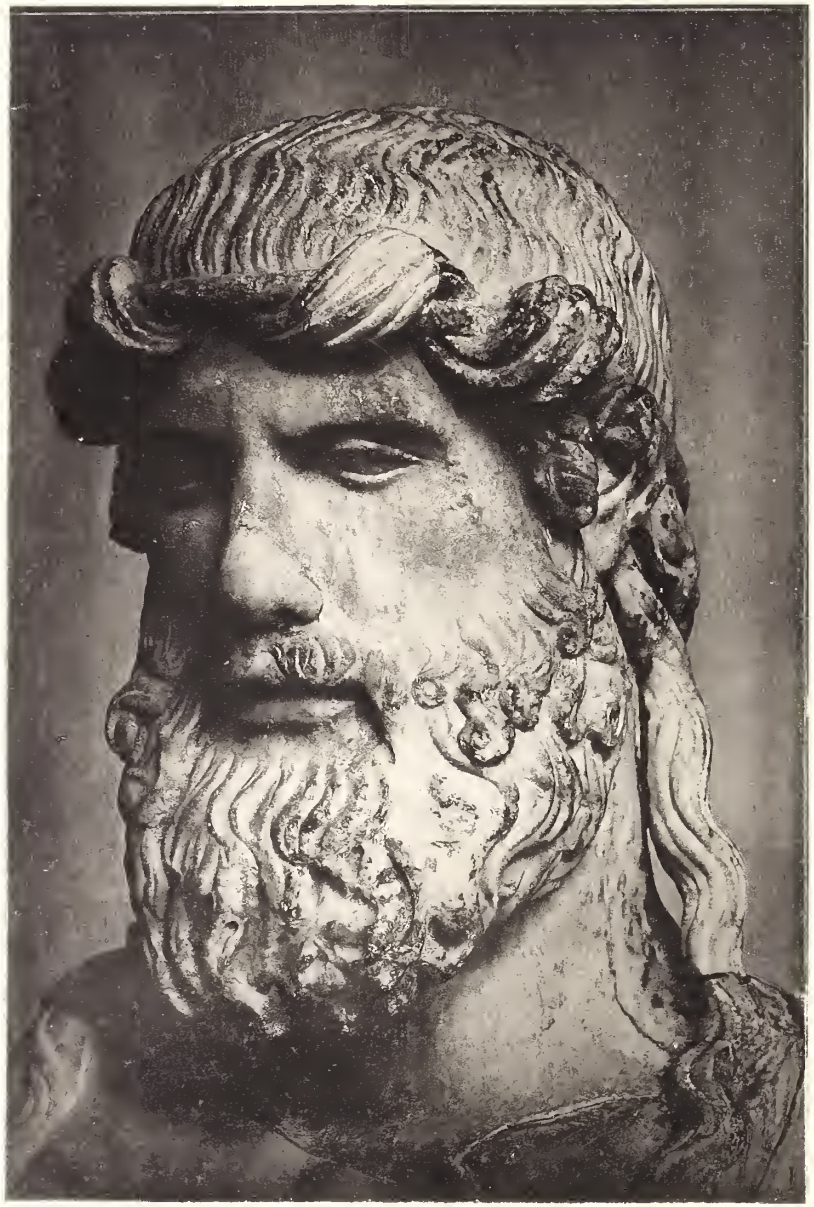
WOBURN ABBEY

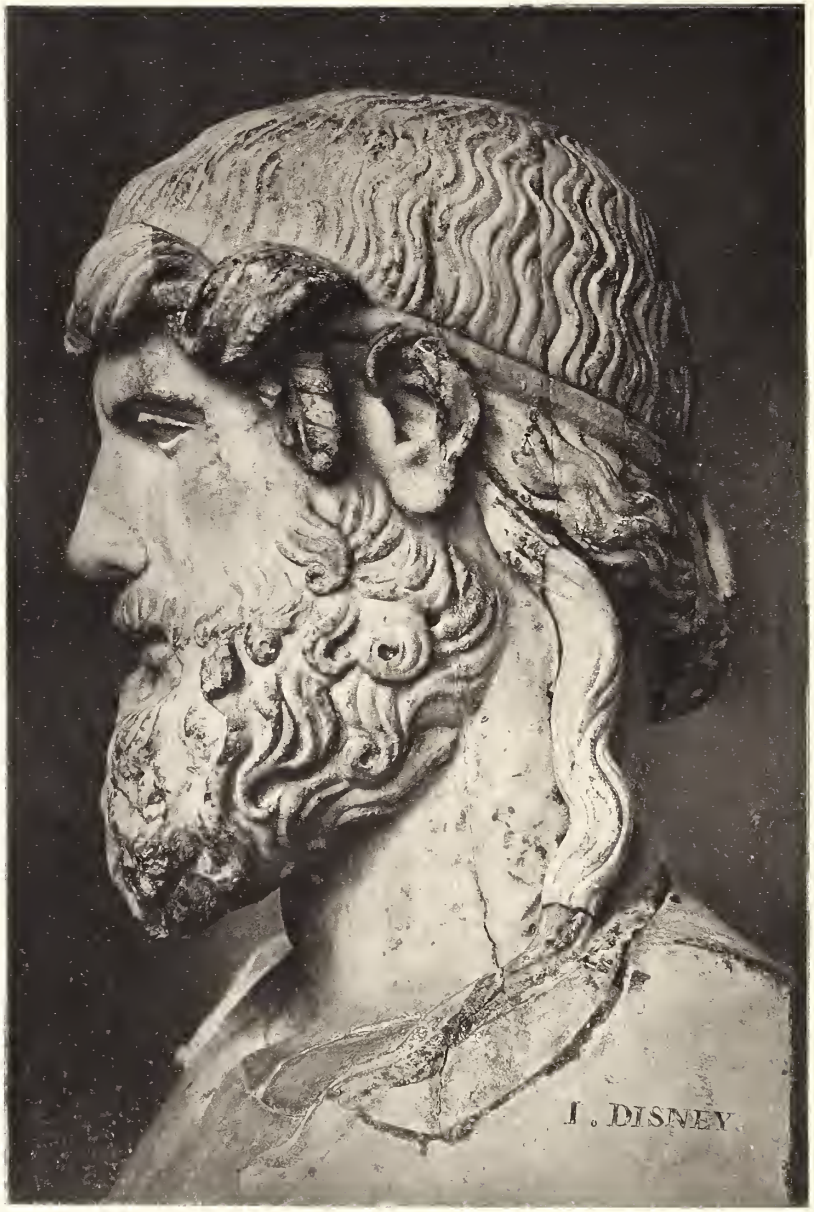


WOBURN ABBEY



WOBURN ABBEY





CAMBRIDGE

LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT BRUCKMANN, MÜNCHEN

INCE BLUNDELL

VILLA PAMFILI

PARIS

KRAKAU

PARIS

HERMAPHRODIT IN BERLIN
(NACH DEM ABGUSS)

LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT BRUCKMANN, MÜNCHEN

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
BKS
NB 85 F971
c. 1
Furtwangler, Adolf,
Ueber Statuenkopieen im Alterthum /
3 3125 00337 6338